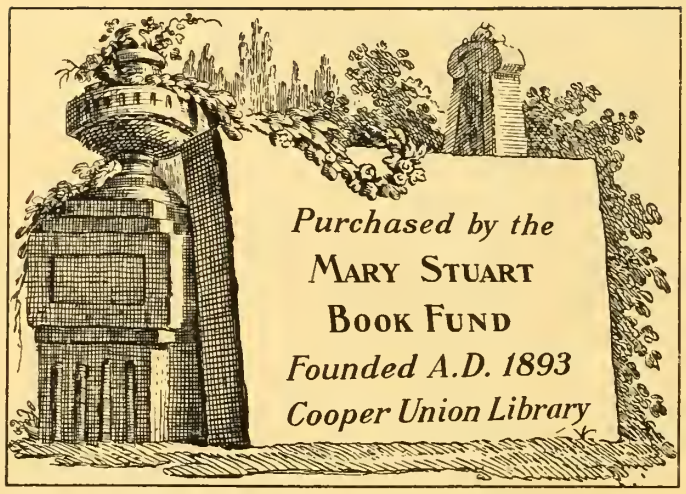


BINNY BOOK-BINDING CO.
880
C. 162ND
ST
NEW YORK

A mio Padre

9TS
1315
.S22
1960
CHM

GIORGIO SANGIORGI

CONTRIBUTI ALLO STUDIO DELL'ARTE TESSILE

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO - ROMA

PA
747
S22 T6

AVVERTIMENTO

L'intitolazione di questo libro dice e non promette più di quanto intesero portare in contributo minimo allo studio dell'arte tessile otto miei articoli pubblicati in quest'ultimo lustro.

Dunque, non storia generale, nemmeno capitoli interi, bensì pagine sparse di un libro ancora da fare. Nella prima, che riferisco a mo' di prefazione da un mio diario estetico, tento l'esegesi di una materia che prediligo ed elevo alle ragioni dell'arte; nella seconda adombro il metodo tecnico-analitico che terrò trattandola nelle seguenti, e che credo di avere utilmente inaugurato dal presupposto: che ogni verità debba affermarsi col consenso dell'intimo all'estrinseco apparente.

215240

DEL COLORE E DELLO STILE
NELLE STOFFE ANTICHE

OFFERTA DI DONI TESSILI AL DOGE DI VENEZIA.

DEL COLORE E DELLO STILE NELLE STOFFE ANTICHE (*)

La mia sacrestia profana — come all'amico poeta piacque definire il guardaroba ove tengo quasi sempre chiuse le stoffe antiche che da anni vado raccogliendo — è in festa. I suoi cofani nuziali traboccano un tessile tesoro esotico e remoto di fluidi broccati, di sensuosi velluti, di vibratili bissi, di sete carezzevoli, di

Drappi contesti di porpore e d'oro,
Quasi manti di re fastosamente
Gittati alla rinfusa...

Ma prima di richiudere le arche mi piace indugiare sulle cose taciute in contemplazione, liberando alla luce tanta gloria di colore.

Fra le vibrazioni dell'etere cosmico, infinite in numero e velocità, l'occhio umano percepisce solo quelle che nel variare le apparenze della forma meglio concorrono alla

(*) Dalla *Rassegna Italiana*, anno 1919, fasc. XIX.

illusione della vita. Infatti, se la luce fosse indissolubile nei suoi elementi, negando alle cose la bella veste variopinta, l'esistenza nostra sarebbe come immersa in un albore monotono e triste forse quanto la continua notte del cieco. La gioia di vivere, come nel canto, si espande tutta nel tripudio delle tinte, dalle quali si rifugge sol quando ne vien meno, e al dolore cerchiamo rispondenza nella loro negazione.

Già il Goethe in *Teoria dei Colori* avvertì com'essi, i colori, agiscano sull'animo nostro suscitandovi sensazioni che ora ci riposano ora ci agitano fra la tristezza e la letizia; onde, nonchè convenuto, il linguaggio simbolico delle tinte, appare spontanea espressione del potere sensibile dell'iride sullo spirito. Comunque quanto potente stimolo sia il colore lo conferma praticamente quel senso di desolazione che ci prende come un incubo negli squallidi ambienti delle scuole, nelle caserme, negli ospedali, ove le scialbe inadorne pareti aumentano la nostalgia di quelle domestiche, negando all'occhio errabondo un punto di appoggio per riposare ricreandosi. Ma forse un giorno quando l'arte fosse alimento sociale non meno necessario del pane e dell'acqua, detti asili si vorranno meno ingrati di adesso, come già in Inghilterra che si ricorre alla distrazione delle tinte per lenire lo *spleen* ai convalescenti.

Ed ora, rifacendoci alle remote origini del senso estetico, apprendiamo da Darwin che in alcuni animali il primo fascino è appunto per il colore, onde attraverso la selezione sessuale si produssero capolavori di bellezza amaliatrice, e sono certi uccelli e certe farfalle esotici; le quali creature, se non nate a piacerci, incontrando la nostra ammirazione, dimostrano aver comune con noi la base sensoria del gusto, da cui sapemmo elevarci al privilegio dell'arte disinteressata.

Qual dunque antichissima fonte edonistica, il colore accende l'uomo primitivo di ammirazione infantile alla vista, non solo dei volatili e de' fiori, bensì d'ogni cosa colorata; e per la gioia degli occhi egli spinse la ricerca, nei progressivi stati di civiltà, fino alle viscere della terra per estrarne le gemme che dall'eterna notte natale si destano a nuova vita nel veder la luce. Così sempre, dal Nord, ov'egli interrompe con vibranti note del culto floreale la caligine perenne, al Sud, ove custodisce all'ombra della dimora, nei tappeti, nei parati, nelle ceramiche e in ogn'oggetto d'uso consueto, l'iride che fuori si dissolve al sole, l'uomo dimostrò sempre di amarne la gioconda varietà nelle sue infinite espressioni naturali ed artistiche. E forse prima ch'egli si dilettasse nella contemplazione plastica delle cose, inquinata quasi sempre di spurii riflessi logici e considerazioni pratiche, fu più sensibile alla pura percezion cromatica: ma dal piacere primitivo che può destare una sol nota di colore — unità di senso — al multiplo sintetico delle più complesse sinfonie, quanto il cammino!

Partendo dalla Grecia arcaica, in difetto di documenti pittorici, vi supponiamo con l'ausilio della filologia, che suggerisce scarso ed improprio il lessico della gamma, debole pure il senso ottico del colore; ma già verso il secolo di Prassitele, anche dalla scultura stessa, comincia a trasparire nella sua indeterminazione impressionistica (mi si

passi il neologismo) il raffinarsi della sensibilità per esso: la quale giunse poi di grado in grado fino ad esprimersi in forma estetica prevalente in sull'aprire di quel medioevo, che se nell'ordine storico s'intitola oscuro, fu invece nel campo dell'arte un'orgia di porpore.

Contribuirono alla metamorfosi le correnti artistiche e culturali asiatiche, già attive al nascente Impero: le quali cominciarono appunto allora col minarne le fondamenta, finchè l'onda del colore, nata al sol levante, si diffuse per tutto l'Occidente, rifulgendo sulle ruine; e fu nettare alla nuova sete, che solo all'alba della Rinascenza cominciò ad estinguersi: cosicchè all'epoca di Dante l'amore barbarico per i colori puri, è già morente in nostalgico smarrimento di ombre e di luci fra il sì e il no del bianco e del nero. La stessa tavolozza letteraria del Poeta, al contrario dell'omerica, lo conferma: in essa ogni più delicata sfumatura dello spettro è tolta alle visioni naturalistiche per adombrare i moti dell'animo più tenui con vigile percezione e squisita sensibilità morale. Ritornava ormai il chiaro-scuro prassitelico, preludente, in ragione inversa, al rigenerarsi della forma plastica. Così, ogni civiltà, ogn'epoca, dimostra aver avuta la propria lingua cromatica con la sua poesia.

Amato dal medioevo in gemmea purezza e nei suoi più vivaci contrasti, vi ritroviamo il colore condensato nelle tessere de' mosaici, circoscritto nel piombo delle vetrate, incastonato nell'oro degli smalti, cotto sulle maioliche, intessuto nei tappeti e nelle stoffe; ovunque profuso e non mai confuso.

E fra le tante altre manifestazioni del lusso, furono soprattutto le stoffe che più colorirono il medioevo; e specialmente in questo periodo, a similitudine della misteriosa volontà della natura che ricopre i volatili di smaglianti abiti nuziali, la vanità umana, animata anch'essa da un oscuro istinto seduttivo, chiede ausilio agli splendenti orpelli, onde meglio imperare, oltre che nel dominio dell'amore, in quello politico. Perciò non ci sorprenda se fin dai limiti dell'antichità, le fluide sete e gli ostri furono orgoglio e monopolio palatino, e se dalla chiusa reggia agli aperti circhi circonfulsero in una come divina aureola gli imperatori e i consoli che se ne vestivano: ed è ovvio che la prerogativa suntuaria passasse nell'evo seguente ai principi della Chiesa, ai re, ai duci, ai signori, ai dogi e ad ogni potente, ammaliando nei fasti religiosi e civili la folla incolore, con lo sfarzo degli esterni apparati, anzichè illuminarla con il lume intimo dell'intelletto.

L'insaziabile *concupiscientia oculorum*, qual la chiama il profeta Giovanni, per le stoffe spinse i raffinati d'un tempo a vere follie economiche e morali, di cui abbiam notizia precisa nelle storie, e l'eco poetica pur nella fiabe. Nelle *Mille e una notte*, già di per sè stesse conserte simile agli arabeschi del più fantastico broccato persiano, si cede un impero per un drappo; e una principessa Amina porge le gote al bacio d'un mercante, qual compenso richiesto per una stoffa non venale di cui erasi invaghita.

Fuor d'iperbole, nel vero storico, non meno amate, ma per mistica rinuncia, le più preziose vesti venivano offerte dalle dame patrizie alle loro chiese per trasformarle

ex voto in parati da usarsi ne' divini ufficii. Così fece Beatrice d'Este al santuario della Madonna del Monte, forse impetrando la grazia suprema d'esser resa madre; così si presume di altre, ove vediamo in chiese ricchezza di paramenti sfarzosi in contrasto di malcelate rabberciature.

Sotto i Papi dell'età d'oro, i broccati assursero a prezzi inauditi, certo superiori a quelli cui valgono adesso, sebbene fatti infinitamente più rari dal tempo. Leone X dona in appannaggio a suo fratello, che doveasi sposare Filiberta di Savoia, centomila ducati di cui trenta in vestiti, conteggiati come valuta corrente.

Cotanto estimate, le stoffe ebbero talvolta pur anche una lor propria missione, giacchè non senza intento eran le offerte di doni che accompagnavano le ambascerie famose. Per esempio quella dello *scià* Abbas alla Repubblica di Venezia, resa celebre in un quadro di Gabriele Cagliari, che ancor riflette in sintesi pittorica il sole della Persia, fu una mirabilia di colori guizzanti in tappeti e drappi innanzi al doge. E altrettanto memorabile negli annali del Micado è il ritorno degli ambasciatori giapponesi, carichi di opulenti velluti trapunti d'oro, donati da Filippo II di Spagna e da Papa Sisto V al lontano Imperatore, ignaro delle glorie di Aracne occidentale. Così una volta si raccomandavano gli interessi di stato a seducenti visioni, atte a ben disporre l'animo.

Nelle chiese, nelle reggie, sugli altari, nelle tombe, ovunque stoffe!

Al dilagare del crescente lusso, divenuto ormai una necessità dello spirito, invano si opposero le leggi suntuarie, che anzi ne aumentarono la brama. A un bando del rappresentante del governo papale in Bologna, che voleva ridotto l'uso delle troppo ricche vesti femminili, risponde Nicolosa Sanuti: « Entrare nei magisteri non si permette alle donne; non si permette loro nè il sacerdozio, nè la milizia, chè tali uffici debbono essere virili. Ebbene: che ci siano anche tolti gli abbigliamenti, simbolo del nostro genio, a tutto potere non soffriremo ».

Simbolo del nostro genio dice dunque la Sanuti, e dice giusto: giacchè se nella molle stanchezza ereditaria delle decadenti società, affinasi vieppiù il senso dell'eleganza e del colore, cui dimostrano esser meno sensibili i popoli forti, ne appar tal senso insito al sesso debole segnatamente, come ben ebbe ad osservare il Gozzi che « la maggior sensibilità nell'occhio delle donne le rende più atte a sentenziare della bellezza de' colori ».

E ciò posto, in accordo con la legge darwiniana — la quale conferma esser dovuta la bellezza cromatica in certi animali a punti di approssimazione fissati dal gusto elettivo delle femine — si può per tanto indulgere alla vanità umana, cotanto censurata dai moralisti, considerandola appunto come un'immanente necessità naturale.

Dalle evocazioni storiche e generiche considerazioni, passiamo alla contemplazione diretta delle reliquie che abbiam sott'occhio, lasciando che i loro colori morenti in sulle trame conteste di senso e di poesia ci parlino con le stesse vibrazioni di sottile estasi musicale già provata dalla squisita sensibilità di spente generazioni, e ci sugge-

riscano la ragione logica del loro misterioso fascino.

Ci pare così di apprendere che in esse il più modesto elemento grafico, insignificante a chi lo consideri dal solo aspetto oggettivo, non sia altro che una parola di un testo musicale cui ogni nota corrisponda come ad una sillaba; e nell'estendere l'indagine si arriva a pensare che il disegno nelle grandi opere coloristiche ornamentali, non sia direttamente voluto, bensì derivi dal comporre il colore in sinfonia.

Onde certi ornati sì distanti dal vero che neppur lo ricordano, si possono considerare addirittura quali residui inerti del tipico fenomeno medioevale di lenta e progressiva astrazione della forma (fenomeno che ha riscontro in quello morale delle aspirazioni ascetiche) volgente all'espressione cromatica pura, raggiunta solo dall'arte islamica: la quale con i suoi geometrismi par segnare il trionfo lirico del colore, ridotto quasi in sintesi algebrica. Esagerando con l'esempio, si può dire ancora che in essa, e nella medioevale in genere, il disegno stia al colore come l'incisione fonografica alla propria emanazione acustica; e meglio infine ci possiamo convincere praticamente di questo rapporto, con l'osservare la traduzione fotografica di un bel velluto: il quale, privo in essa delle tinte, mostrerà i più suggestivi particolari ornamentali, confondersi in vicenda di oziosi pleonasmi senza vita.

Qui l'argomento ci adduce alla memoria un passo di Kant, che sebbene rapido dissolvesi nel corso dei nostri argomenti, è bene riferire perchè contrastandoli li delucida, e dice: « I colori che avvivano il disegno, appartengono all'attrattiva, e se possono render gradevole un oggetto alla sensazione, non lo fanno degno del bello, essendo essi quasi sempre sottoposti all'esigente bellezza formale; e dove anche si può concedere all'attrattiva, è sempre la forma che li nobilita ». Non così, a nostro avviso, i colori son veste attraente della forma: non dualismo fra questa e quelli, ma unità dignitosa che governa l'arte vera. Non mai ad una bella scultura si è desiderata la veste del colore, come non mai ad un bel dipinto la forma tattile; se non in egual misura, i due predicati si compenetrano sempre, e dove ciò non avviene non v'è arte, bensì materia e vernice. Tutt'al più possiamo ripetere col Helmholtz, che solo nell'arte ornamentale il piacere del colore regna libero e sviluppasi dalle sue proprie leggi. Anche nella pittura rappresentativa ciò che subito ci tocca e diletta è la *macchia*, ossia l'accordo delle tinte in toni e luci, che appartiene appunto al momento primo della vera creazione estetica, e non è un posticcio attributo della forma.

Confermano in ispecie codesto asserito carattere unitario, e però lirico, gli schemi metrici desumibili dalle ornamentazioni tessili. Il solito arabesco, allontanandosi sempre più dalla propria realistica origine vegetale, nelle sue ricorrenti volte e rivolte par talora seguire un ritmo il cui numero sia segnato dalla misurata estensione delle superfici monocromatiche; mentre emergenti note di colore, secondo la reciproca posizione densità e valore, rispondonsi in armonia perfetta con la rima baciata, replicata e dissonante. Or mi sovviene di un damasco trecentino coperto di tralci di vite e d'ellera con-

serti, i cui racemi e corimbi in alterno contrasto facevan come l'unirima d'un'ingenua cantilena; al contrario, gli ornati di certi velluti gotici a rami carichi di cardi e pine, sono talvolta così robusti, per dire come d'Annunzio, che « eguagliano la misura dei grandi versi memorabili ».

Per quanto siam venuti osservando, si spiega come similitudini fra poesia e arte tessile, ricorrano frequentissime: « il drappeggiamento del verso », definisce il nostro Carducci; e nella remota patria della seta, la Cina (mi si perdoni il salto, ma la fantasia non conosce distanze), il poeta Wang-Ci-fu elegge con fine gusto dalle matasse seriche i suoi più bei colori, e così li ricama:

Con fiorito pennello
dolci cose scriveste,
e un drappo tesseste
tessendo una canzon.

e di sè ancor dice per bocca della sua innamorata:

Alate frecce uscirono
dall'arco de' suoi versi;
Son le sue strofe serici
drappi a color diversi.

In guisa inversa, l'arte tessile, nonchè similitudine poetica, può essere ella stessa ispirata dal canto, come appare nel seguente aneddoto.

Isidora Duncan, la danzatrice, studiosa di riposti ritmi che regolano ogni forma d'arte, non escluse le fabrili, indossando per ritorno all'Ellade — terra delle perfette armonie — un classico peplo di lana bianca tessuto di sua mano a onde cerulee irregolari simili a quelle del mare, venne richiesta da un'amica se le ne avrebbe voluto fare un altro eguale... « ma non so — soggiunse — se il motivo mi ritornerà preciso perchè non ricordo il canto che tessendo cantavo ».

Il lavoro della tessitura, fra lo strepito delle telaia battenti, era accompagnato in altri tempi dalla gioia di lieti canti modulanti il polso della spola e del pettine; e ogn'opera compìasi con un sorriso di compiacenza che le raccomandava ai secoli, e che ancor rimane riflesso in esse qual suggello d'onesta bellezza: mentre le stoffe moderne echeggiano invece la blasfema dell'infernale travaglio meccanico

..... (E tre maledizion l'ordito fanno
Tessiam, tessiam, tessiamo) ....

Ed ora, riconducendo il pensiero verso l'origine del tema, mi sembra intravedervi una legge che governi le armonie e che in quelle del colore sia più trasparente, e oserei delucidarla così:

Se nella quiete che segue i contrasti par alimentarsi la vita dell'universo (e forse l'universo stesso n'esce dal cozzo di forze antagoniste), certo dal dissidio di suoni, di

linee e di luci si compone l'armonia dell'arte, la *concordia discors*. Nel minimo cerchio del nostro argomento troviamo che i colori simili tendono fondersi in monotonia; mentre i contrarii si repellono vibrando, per conciliarsi. Ma se il Weber ha potuto indagare nel campo fisiologico le leggi e il numero che governano e regolano il contrasto delle tinte, non si è giunti ad intuire da quali interferenze germini il piacere che conduce alle creazioni d'arte. Nemmeno sappiamo quale importanza possa avere nell'attività estetica dei colori l'economia chimica di quella *porpora visiva*, scoperta dal Boll; la quale nel suo svanire e rivelarsi secondo gli stimoli che riceve al fondo della camera ottica, offende o accarezza la vista prima ancora di animare le più elevate sfere dello spirito. Certo, per questo spiraglio sensorio ch'è la vista, voglion essere vagliate le impressioni prime degne di elaborazione, poichè solo le tinte armonizzanti a priori, e non se stonate, posson prender forma d'arte vera.

Siamo pure indotti a considerare dallo studio delle tecniche negli antichi monumenti, i più modesti artefici della grande arte anonima medioevale, non solo poeti del colore, altresì ingenui scienziati, precorrenti la moderna pittura divisionista.

È noto in ottica: che i colori primitivi combinati sulla retina dànno la percezione del bianco: che accoppiati formano i secondarii: che questi ultimi, contrapposti, acquistano maggior splendore e purezza: che i primitivi, arginati di nero o di bigio, irradiano il proprio tono complementare.

Orbene, della nozione empirica di codesti sommarii principii documentano non pochi tessuti; tra i quali, meglio degli altri, un damasco il cui fondo verde in apparenza risulta tale dal contesto della trama azzurra col giallo dell'ordito rado. Simile effetto era espressamente voluto in una speciale stoffa giapponese detta Oro-Iri, che secondo il connubio delle tinte primitive cangiava di colore e nome. In questo genere privilegia la mia raccolta un velluto arancione la cui intensità, che quasi direi *calorica*, si deve a un sostrato di stamigna cerulea, che come per antitesi alimenta l'ardore della superficie vellosa non meno inesauribile dello smeraldo del prato perenne generato dalla terra bruna. Al contrario le stesse nozioni, applicate negativamente, si avvertono dove, ad evitare i fenomeni di sintesi e di contrasto, i colori confinanti sono distanziati da un margine neutro che ne tutela il giusto valore contro il reciproco assorbimento.

Alle provate intuizioni fisiche del colore, altre corrispondono relative alla forma. Abbiamo per esempio porpore bizantine a grandi disegni dentellati, i quali, visti in distanza, rendono meglio i profili nella loro severità che non se fossero espressi in modo curvilineo. Il fatto si volle attribuire a ragioni tecniche, presupponendo un'armatura del telaio inadeguata al passo del motivo troppo grande; ma la costanza di tal fatto, anche in tessuti più recenti e perfetti, suggerisce piuttosto una voluta sintesi lineare, ormai del resto acquisita all'arte odierna.

Aggiungiamo ancora che certe imperfezioni del disegno tessile, certe asimmetrie, non giustificate da difficoltà meccaniche, ci sembrano cercate apposta per rendere più vivo e mobile l'effetto del motivo, altrimenti uniforme nella sua precisa iterazione: e de-

vonsi forse a quel *optical refinement*, che in materia d'architettura medioevale è stato riconosciuto e studiato dal Goodyear come ragione di talune apparenti anomalie, quale per esempio la *entasis* dei templi greci.

Oltre agli accorgimenti, l'osservanza dei limiti tecnici imposti dai fini estetici — condizione prima del buon gusto in ogni arte libera — rese eccellente la tessitòria antica. Uno di codesti fini più caratteristici è di fermare tutta l'attenzione alla superficie su cui sono tracciati i disegni; inquantochè essi non pretendono rappresentare, come in pittura, le apparenze dello spazio con effetti di chiaroscuro, bensì intendono a riflettere piane architetture di tinte che ricreino l'occhio riposando la mente; e in questo senso accettasi la definizione pitagorica che il colore è superficie, perchè tale veramente vuol essere nelle opere ornamentali. Ad esempio, mentre un candido schermo dà libero adito alla fantasia d'immaginare ciò che dietro esso nasconda, un drappo operato, con i suoi mille arabeschi svolgentisi in ritmiche ricorrenze, intercetta lo sguardo divertendolo meglio che non possa un arazzo figurato, simulante prospettiche lontananze quasi attraverso finestra aperta su d'un orizzonte paesistico o sur una storica rappresentazione. Non si può adunque concedere grazia al recente telaio Jacquard; il quale travisa tale caratteristica di modesta dedizione alle necessità meccaniche dell'istrumento produttore, e conferisce ai suoi prodotti, con sforzo di congegni artificiosi, quegli attributi più propri alla pittura; nè per tanto indulgere sapremmo alla traduzione arazziera delle grandi raffigurazioni raffaellesche, nè a quelle di certi artisti francesi asserviti alla Manifattura Gobelin.

Un'altra accertata osservanza pratica degli antichi tessieri si era quella di mantenere il rapporto fra i varii spartiti di pieghe e il tipo dei motivi, secondo la flessibilità e l'uso delle stoffe; sicchè le pesanti tende di velluto per padiglioni o troni, avendo ampio il portamento plastico, recano maggiore e rado il disegno, mentre minore e folto nelle leggere sete vestiarie, perchè sia patente attraverso le anfrattuosità più frequenti e complicate.

E pur dalla diversa qualità fisica della superficie tessile, or liscia nei rasi, or ruvida nei tabì, or morbida nei velluti, cangiando l'aspetto alle tinte, se ne trasse partito per la ricerca di effetti monocromici, specie nei damaschi che adombrano ornati in tralice all'oscillar delle luci de' torcieri e dei lampadarii nelle chiese e nelle antiche sale patrizie.

Si vollero anche dalle stoffe duplici aspetti cangievoli secondo il punto di movenza, come dimostra un altro nostro velluto rosso su rosso a tronchi stilizzati da cui spiccano in oro piante di cardo divelte; le quali sembrano in distanza campeggiar sole, mentre avvicinandole ne riappare l'incerto disegno del fondo.

Tracce di simili mutevoli visioni le ritroviamo avvertite in *Contemplazione della Morte* dove si accenna di certi velluti « a opera, densi d'una ricchezza profonda e diversa che si scopriva poco a poco »; e altresì in una novella di Edgard Pöe, la quale descrive una sala dalle ingenti pareti tappezzate in drappo d'oro con figure arabesche, che parte-

cipavano al vero carattere orientale sol quando riguardate da un dato punto: « Per chi vi entrava avean l'aria di semplici ghirigori, ma nell'avanzare, la prima impressione spariva a gradi, finchè il visitatore vedeasi ad un tratto circondato da una ridda di spettrali figure, sorte come per incanto da un incubo angoscioso ». E l'illusione era resa ancor più suggestiva per un'artificiosa corrente d'aria dietro le tappezzerie che le faceva palpitare come cosa viva.

Codesta originale invenzione del soffio animatore ci ricorda di certi temi grotteschi, che quasi emanati dalla decomposizione della forma, sembrano fatti per il movimento aereo delle danze, onde i loro smaglianti colori, nella variata e fatua successione di ombre e di luci, nello sparire e rivelarsi in balenanti flessuosità, acquistano la stessa potenza ammaliatrice della vibrante rosta del pavone. E quasi animale è la vita che attraversa la trama di certe stoffe in moto, vita che vediamo riprodotta con potenza fisionomica nelle grandi finzioni pittoriche, dove i drappi dànno talvolta il maggior fascino e sono spesso il ricettacolo dello stile, se non il segno del buon maestro . . .

. . . Il segno del buon maestro, perchè, passando ad altro, gli artisti le amaron veramente le stoffe. Fra i tanti, lo dice nel trecento Lorenzo Veneziano con quella sua indimenticabile *Incoronazione della Vergine* ch'è tutta un broccato, da cui s'incarnano appena visibili i volti e le mani divini; lo dice nel quattrocento il Crivelli dai manti delle sue Madonne; nel cinque, la grande triade veneta; nel sei, il Gentileschi, già felicemente definito « il più meraviglioso tessitore che mai abbia lavorato fra i pittori »; lo proclama nel settecento il Tiepolo, l'agitatore titanico di drappi d'oro ai venti dell'Olimpo; lo conferma infine l'intera pittura veneziana, che deve tanto alle stoffe d'oltremare la sua tavolozza sonora.

Ai nostri dì ancora, prima che fossero ricercate dai collezionisti e recluse nei musei, le troviamo profuse negli studii dei pittori, logore e sbiadite dagli anni, ma così piene a loro d'un'indefinita e mutevole ricchezza, da divenirne necessaria fonte d'ispirazione. Così con lo stesso spirito onde Leonardo consigliava i discepoli a guardare nelle macchie formate dal caso per iscorgervi cose mirabili e varie, gli artisti sanno anche meglio dalle stoffe antiche, seguendone i meandri capricciosi attraverso le pieghe mille, suscitare all'infinito le imaginazioni estetiche; le quali, se pur contrarie all'esegesi obiettiva, tingonsi talvolta di novella poesia: onde cose una volta spregiate o inavvertite, ritornano in voga per il nuovo significato sofistico che l'odierno gusto sempre rinnovantesi attribuisce loro.

Se merito o colpa del tempo pittoresco e mutevole dei gusti, non saprei. Certo il tempo che insensibile al genio umano, passa su le opere nostre, e tende restituirle al dominio della natura nelle specie originali tolte al seno di lei, dona pure alle stoffe quella nobiltà spirituale delle cose morenti. Chi abbia avvertito come una ruina vetusta, dalle colonne monche, dai fregi logori, dalle mura dirute ammantate d'edera, partecipi quasi più al paesaggio geologico che non all'arte umana, può anche in esse stof-

fe seguire questo nostalgico passaggio dal fittizio al vero, dall'effimero all'eterno; e così gli orditi consunti, su cui i disegni della trama smarrisconsi in tenui sfumature, come le immagini precise in sullo svanire dalla memoria, ci rievocano stati d'animo che già provammo, al variare di prati fioriti o al sussurro di aerei colori in tramonti lontani . . . « Les étoffes parlent una langue muette, comme les fleurs, comme les soleils couchants ».

E poichè la rimembranza di Baudelaire si accompagna appunto al tramonto, e le stoffe più non cantano alla luce morente, ma si raccolgono in silenzi d'ombra, convien richiudere le arche sul sonno dei colori.

ORO TESTILE
E SAGGIO TECNICO-ANALITICO

ORO TESTILE E SAGGIO TECNICO-ANALITICO (*)

Dell'oro ricamato e intessuto nelle vestimenta, fin dai tempi biblici, ricchissime si dimostrano le fonti letterarie con accenni e specifiche menzioni; e l'argomento precipuo per la storia del lusso, già possiede una sua bibliografia, in gran parte filologica, intenta a ricostruire dagli etimi la ragion tecnica dell'eco di tanti remoti splendori. Ma se a risparmiarci il dubbioso lavoro di ipotesi, gli effimeri tessuti dai maggiori abissi della storia non sono potuti giungere a noi nella loro integrità, non mancano tuttavia gli incorrotti avanzi tombali di oro testile, sufficienti a svelare più sicuramente alcuni segreti pratici di Penelope arcaica.

Si conosce per essi, che le tuniche dei Greci e degli Etruschi recavano talvolta bratteole impresse a vaghi ornamenti propri al palpito dei veli, come meduse, farfalle, libellule e colombe. Sappiamo altresì — e i ritrovamenti ellenistici della Crimea lo confermano — che l'oro non consentendo esser filato, veniva battuto in sottili striscie laminari, onde conserto alla seta piegavasi ai vanitosi capricci di Aracne palatina, forse nella stessa tecnica primitiva d'alterno intreccio suggeritaci dalle reliquie del sepolcreto longobardo di Castel Trosino.

Se non in quale modo pratico usato, quanta la profusione d'oro nelle vesti al crepuscolo dell'Impero, si può imaginare per le quaranta libbre che se ne ricavarono dalla combustione del manto che avvolgeva la salma dell'imperatrice Maria, consorte di Onorio, riesumata, pontificando Paolo III, in occasione dei lavori alla basilica di S. Pietro (1).

Al nascente medioevo l'oro sembra divenire più docile al telaio, perchè si trovò il modo di aumentarne la resistenza avvolgendolo a un'anima di cotone o d'altra materia adatta; ma non ancora in questa nuova tecnica volle obbedire alle maggiori esigenze pratiche ed economiche della tessitura corrente, tanto che continuò a rimanere privilegio di pochi, massime nelle pazienti acupitture, secondo la vecchia tradizione occidentale, resa insigne dal cosidetto « Velo di Classe »; e in tessuti propriamente detti se ne avverte la presenza al duodecimo secolo, solo in certi galloni (*aurifrisia*) di regia manifattura panormitana.

Nei seguenti invece va diffondendosi per i centri della civiltà islamitica un nuovo genere d'oro lamellare, reso più resistente al giuoco della spola e del pettine, mediante un sostrato di membrana. Codesto oro membranaceo, che ivi innanzi profuse all'arte tessile facili fulgori, par sia un surrogato del papirifero cinese, che era appunto di carta dorata tagliata a sottili striscie, come tuttavia in broccati moderni del luogo.

Di siffatto oro papirifero — che non poteva esser imitato in Occidente per la

(*) Da *Dedalo*, anno I, fascicolo II.

mancanza di carta serica — abbiam potuto nondimeno constatare la presenza sporadica in qualche broccato ispano-moresco del duecento, ritenendolo un prodotto d'importazione pervenuto da quelle stesse vie carovaniere attivate dal commercio romano e percorse dai mercanti di seta prima che da noi se ne conoscesse la coltura.

In Italia nel secolo decimoquarto, l'oro membranaceo lamellare di derivazione orientale si perfeziona in filiforme-spirale, caratterizzando in ispecie i drappi di Lucca famosi anche per esso.

La conoscenza tecnica di codesto oro testile spiega precisamente il significato della parola orpello, dal latino *auri pellis*, o pelle dorata, la quale dava pure il nome al filo ottenutone: « Hanno supplicato alla prefata Altezza Serenissima, che si proibisca tale orpello tagliato e filato ad uso d'oro, acciò non se possino fare trine, nè frange nè altri lavori » (2). Onde chiara risulta la similitudine del fiorentino Allegri: « Avete voi finissimi capelli che paion tanti orpelli ». Finita la produzione e l'uso di tal sorta oro, ne rimase il nome a significare ogni aurea apparenza, e in senso traslato ebbe valore di finzione.

L'*arginpello*, per analogia, era dunque filo di pelle argentata, di cui non manca la presenza in drappi del trecento. Arginpello e orpello si usavano filare *in accia* o *sull'accia* ch'era fil di canepa o di lino: *accia alba ad filandum aurum* (3). Nella nota delle spese fatte nel 1271 per un paliotto all'Abazia di Westminster è ricordata l'operazione del tagliare le membrane dorate in listette da filare: « Et in operacione dicti auri, et scissura et filatura ejusdem III j l.; XIIIs ». (4)

Negli antichi inventarii liturgici spesso torna menzione oro di Cipro, di Colonia e di Bologna che certamente era membranaceo tutt'uno, salvo l'origine e la qualità, la quale si può dedurre dal prezzo dei broccati che lo contengono, secondo c'indica un trattato del sec. XV su *L'Arte della seta in Firenze* (5).

Una cappella d'imperiale d'oro di Bologna .	la libbra	L. 40
Una cappella d'imperiale d'oro di Cologna .	» »	» 50
Una cappella d'oro di Cipro	» »	» 60

« L'oro di Bologna riluce e fa vergogna »: è il falso che costa meno; e si riconosce ancora annerito dal tempo in tessuti andanti. L'oro di Colonia, il mediocre, è forse quello un po' grossetto che caratterizza i tipici stoloni renani recanti emblemi ed iscrizioni sacre in istile gotico. E il più caro, l'oro di Cipro, s'identifica per incorrotto splendore in sottili tessuti d'origine orientale.

Con l'avanzare del secolo XV, l'uso dell'oro membranaceo si fa sempre più raro, e peggiorandone la qualità, cede il posto al metallico: il quale ebbe estesa applicazione nei velluti, che rarissimamente in Italia conservano oro animale, di cui invece la sopravvivenza più di frequente si avverte in quelli spagnuoli, fin'anche al primo seicento.

Il nuovo oro metallico era ottenuto da un filo d'argento dorato, schiacciato in lamina e avvolta a spira nella solita guisa: e tale restò il tipo definitivo ancora in vita; mentre il membranaceo si smarrì del tutto negli stoloni e fregi figurati fioren-

FIG. 1 — BROCCATO ISPANO MORESCO
PROVENIENTE DALLA CATTEDRALE
DI LERIDA — SEC. XIII

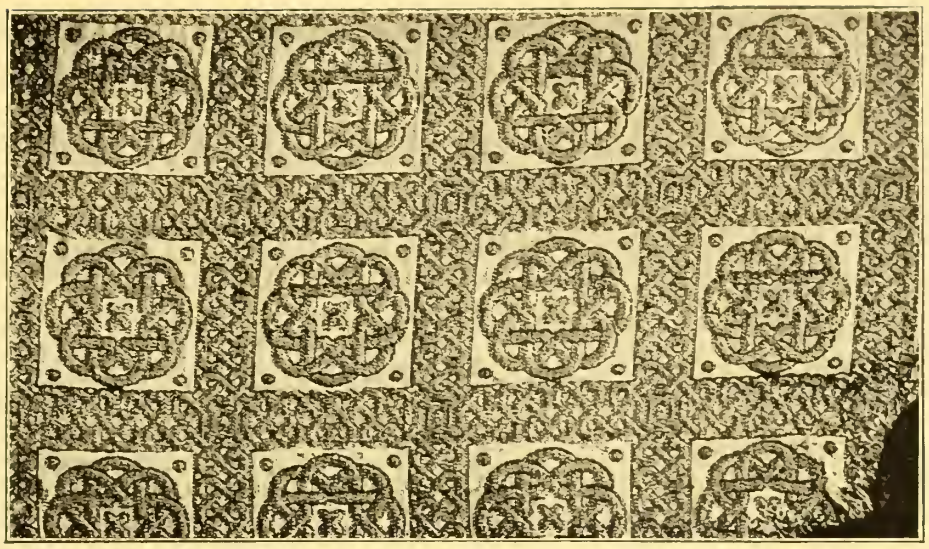


Fig. 2. — TESSUTO ISPANO-MORESCO, IBIDEM.

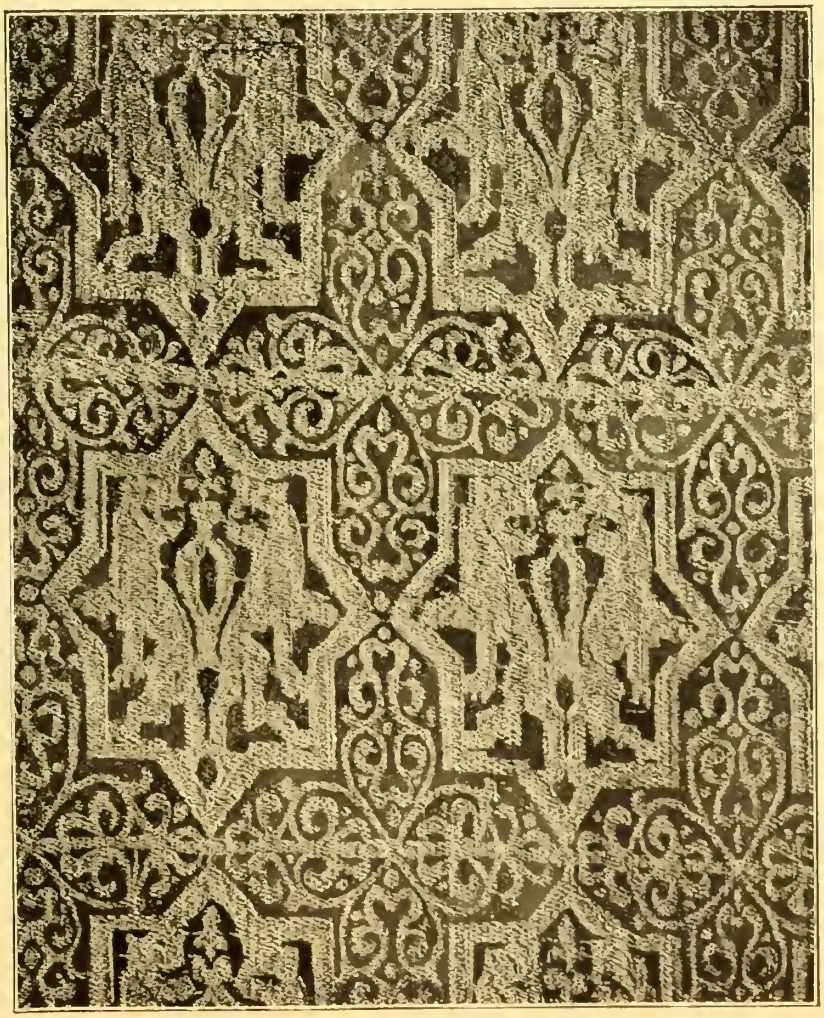


Fig. 3. — TESSUTO ISPANO-MORESCO, IBIDEM

tini dell'ultima decadenza dell'Arte di Por Santa Maria, vinta dalle nuove manifatture di Venezia e Milano, più sollecite ad accogliere i benefici d'ogni innovazione.

Questi brevi cenni tecnici dimostrano quanto vantaggio possa offrire il metodo analitico, nel discernere e identificare antichi tessuti, traenti così spesso in inganno per estrinseche analogie dei loro ornati. Perocchè nessun'arte quanto la tessile, offre aspetti più varii ed ambigui; nè vale a differenziarli il raffronto con altre; le quali, se pur coeve e geograficamente concentriche, per ragioni specifiche di commercio, di tecnica e di tradizione, non sempre hanno lo sviluppo parallelo, nè comuni i dialetti ornamentali.

Per esempio mentre vediamo nelle basiliche romaniche pietrificati fra le volute di capitelli e fregi i paurosi sogni bestiarii di un qualche favoloso *physiologus*, vivace e più verosimile si muove invece la fauna nei drappi italo-orientalizzanti, quale solo in pittura la seppero ritrarre poi Paolo Uccello, Vittore Pisano e Gentile da Fabriano. Le industrie nel medioevo eran chiuse come le caste sociali, e raramente alleate, anche se affini quanto la tessile e quella del ricamo; le quali, anzi, si differenziano in antagonismo pur nello svolgimento stilistico. Come può esser dunque possibile, non dico una storia, ma un singolo giudizio in materia, che si fondi sul solo raffronto formalistico, quando si verificano altresì esempi di motivi stereotipi per due o tre secoli con inapprezzabili varianti? e quando tornano frequenti prove di eclettismo commerciale in prodotti di diverse manifatture concorrenti, quale la più chiara offertaci dal gruppo serico egizio fra l'antichità e il medioevo, riproducente modelli delle più varie origini?

Solo lo studio dei materiali e delle tecniche, applicato a quei monumenti di certa datazione ed origine, ci può fornire i caposaldi di un metodo tecnico-analitico, ai quali ricorre validamente come a vere pietre di paragone. Abbandonando dunque le convenute classificazioni, mal fondate su pochi caratteri estrinseci incerti, nell'accingerci allo studio diretto dei tessuti — che direi quasi fisiologico — ravvisiamo fra di essi l'esistenza di vere famiglie, classi e specie, perfettamente differenziabili per caratteri intrinseci.

A meglio illustrare codesto proposto metodo, passiamo ora ad un ordine più specifico di possibili ricerche. Nel menzionato trattato su *L' Arte della Seta* sono fissate le varie altezze dei teli operati, in rapporto alla qualità e il luogo d'origine loro (6): orbene, in pratica, quei dati collimano esattamente nei drappi da noi confrontati; i quali ci risultano più bassi se fiorentini, medii se veneziani, maggiori se dell'Asia Minore, e quest'ultimi altrimenti riconoscibili da tipiche imperfezioni di tessitura. Ivi ancora nel trattato ritroviamo il tipo statuito delle cimose in rapporto al colore della stoffa (7): onde per esse si può distinguere la differente patria di certi velluti *cesellati* a foglie lobate e pigne fiorite, simili nel disegno tanto se spagnuoli o se italiani.

Solo quest'ordine di osservazioni minime può condurre a quella sicura conoscenza della materia, che troppo spesso si vuol chiamare intuitiva, e che nel caso nostro ci rende agevole il giudicare un tessuto dal rovescio e da un frammento di pochi centimetri, prima ancora di averne visto il di-

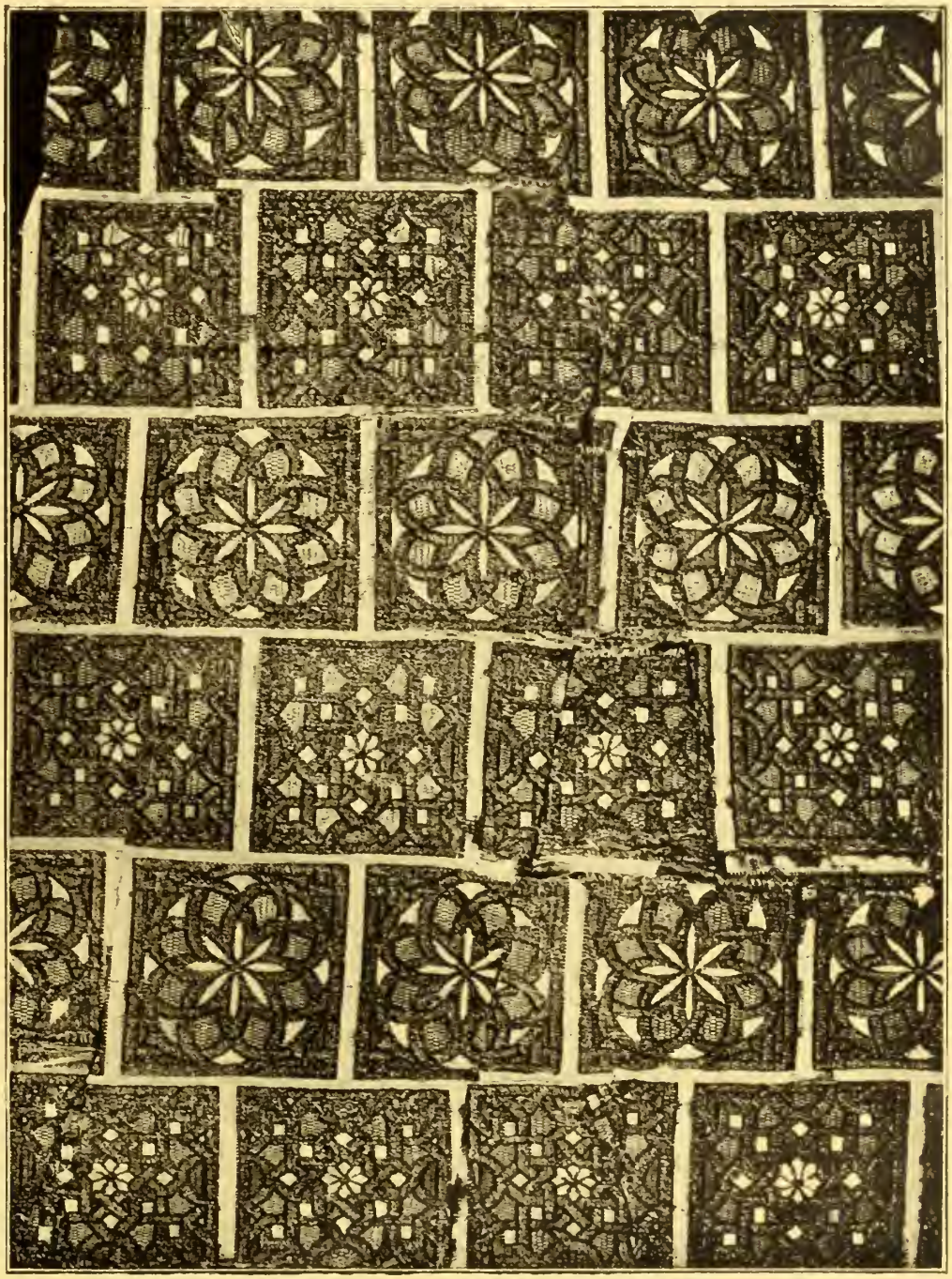


Fig. 4. — TESSUTO ISPANO-MORESCO, IBIDEM.

segno intero. Passiamo dunque dagli spunti teorici ad un saggio pratico.

Per una fortunata occasione mi si offerse la possibilità di poter studiare ed analizzare direttamente alcuni frammenti del famoso paramento ispano-moresco della Cattedrale di Lérida; il quale si compone di

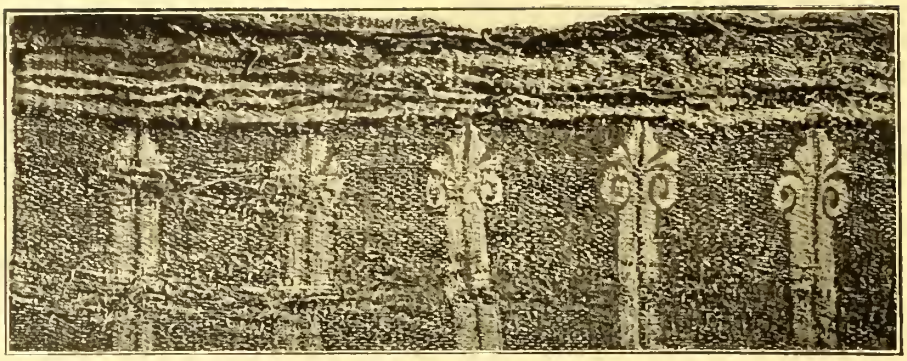


Fig. 5. — TESSUTO ISPANO-MORESCO, IBIDEM.

due dalmatiche e un piviale che figurarono all'Esposizione retrospettiva di Saragozza nel 1908 (8), e che oggi son passati al Museo di Barcellona.

Il frammento primo in importanza, è parte di un *chrysoclavum* o fregio d'oro (*fig. 1*) pertinente ad una delle due menzionate dalmatiche, cucitovi insieme ad altri in guisa di *tabula*, sul petto. Reca una zona di intrecci geometrici in seta bianca con note di azzurro e rosa, sotto cui corre un'iscrizione in rossi caratteri *naski*, che traduce augurii di: « Felicità, fortuna, grazia, forza, durevoli » (9). In esso frammento si distingue il tipo dell'opera dovuta al telaio verticale e analoga a quella degli arazzi coptici, la cui tecnica passò agli Arabi, e si mantenne viva nei *tiraz*, o manifatture di Stato; dalle quali uscirono meraviglie di pazienza e di gusto, come il celebre fregio aulico, coevo ad Haron-er-Rashid, nel Museo Arabo del Cairo (10).

Il secondo in ordine, è un campione di una stoffa celeste a scomparti quadri con rosette, intrecciati d'un cordiglio d'oro (*fig. 2*); della quale stoffa son fatte le due dalmatiche suddette.

Il terzo: un'altra parte delle medesime, ma in broccato azzurro e rosa, con quadrupedi rampanti entro formelle stellari (*fig. 3*).

Il quarto: un lembo del piviale, a riquadri con intrecci caleidoscopici in gemmei colori incastonati d'oro (*fig. 4*).

Quinto: un rattoppo del piviale di sopra, in teletta d'oro con resti d'un'iscrizione cui rimangono certi pinnacoli, che, come vedremo, son le aste maggiori di alcune lettere cufiche (*fig. 5*).

Quest'ultimo frammento è quello che mi diè lo spunto alla precisa identificazione cronologica dell'intera serie dei paramenti leridensi, e nel seguente modo. In esso, sebbene assai mutilo, notai da prima che le parti superstiti del disegno s'identificavano al motivo di un altro maggior brano di teletta d'oro di provenienza diversa, ma di sicura datazione; il quale mostra per intero il fregio cufico, formato dalla parola *Allah*, replicata in doppio ordine rovescio, sopra una zona di ornati geometrici (*fig. 6*). Cotesto con altri pezzi suddivisi fra varii musei e collezioni private, faceva parte del manto dell'Infante Filippo, figlio di Ferdinando il Santo e fratello di Alfonso X, morto nel 1252 e sepolto in Villalcazar di Sirga, presso Palancia (11).

Ma come la tombale reliquia, data la provenienza, si presentava meno conservata

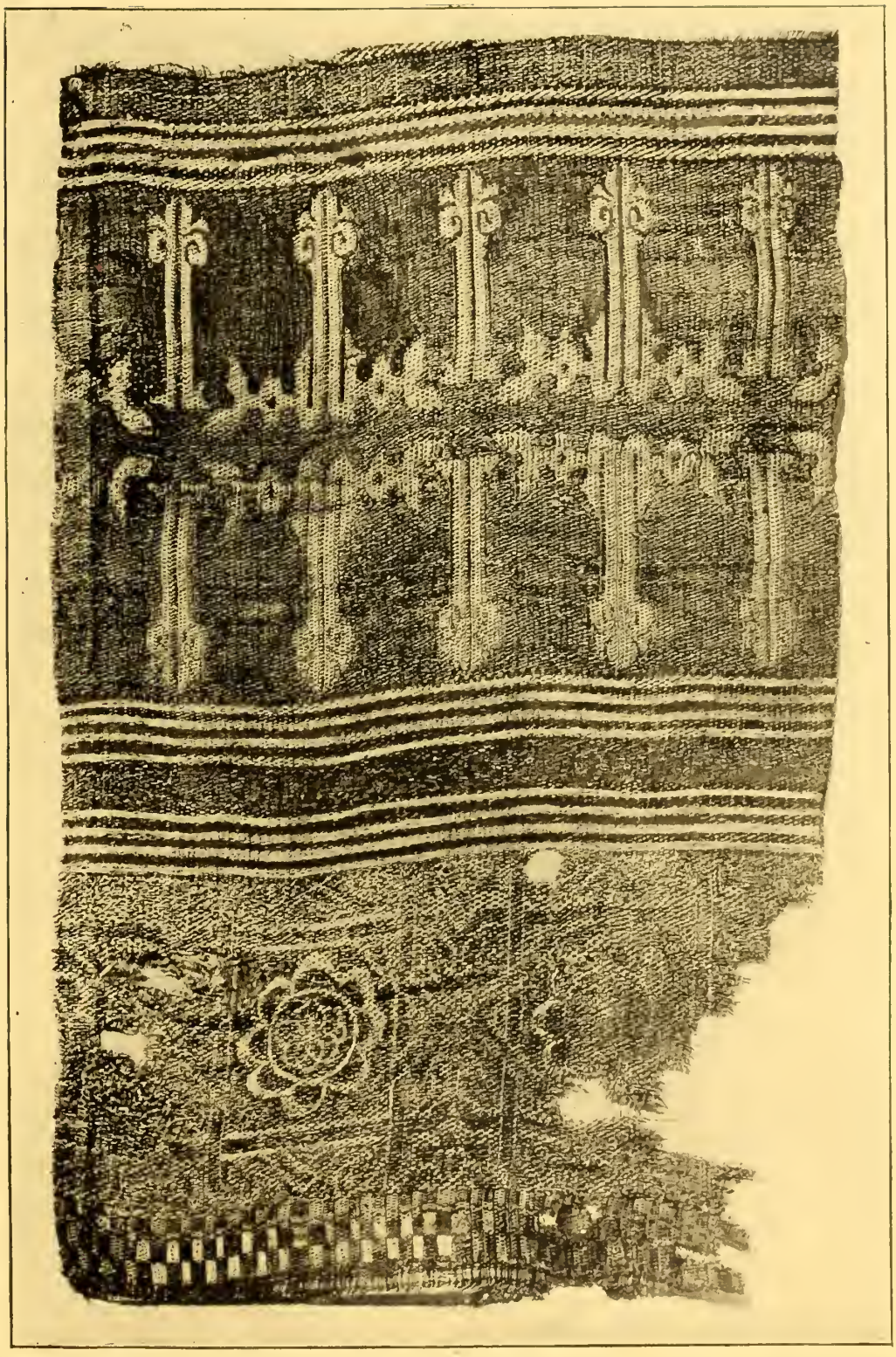


Fig. 6. — BROCCATO PROVENIENTE DALLA TOMBA DELL'INFANTE FILIPPO, FRATELLO DI ALFONSO X.

dell'altra sua simile, e l'oro n'era un po' scurito, per accertarmi di una supposta origine manifatturiera comune, volli intraprendere l'analisi comparativa dell'oro nei due esemplari: dalla quale mi risultò la perfetta identità di esso, documentata da due fili serici, l'uno giallo e l'altro rosso, ritorti insieme e avvolti di strisciette carta dorata (oro papirifero).

Così edotto, esteso l'esame agli altri broccati del medesimo gruppo, con mia sorpresa riscontrai pure in ciascuno di essi la istessa caratteristica: onde la prova irrefutabile d'un'unica origine intrinsecamente accertata intorno alla metà del duecento, in cui morì il prefato Infante Filippo.

Ecco dunque come minimi lembi di remoti splendori, dispersi al vento dell'oblio per vie diverse, li ha potuti ricongiungere idealmente nel tempo, lo studio d'un sottil filo conduttore, restituendoli alla loro vera luce nativa.

---

(1) HÜLSEN, *Scavi e scavatori nel Rinascimento*, in *Marzocco*, anno XVIII, n. 13

(2) *Bandi Fiorentini*, XXVIII.

(3) BINI, *I Lucchesi a Venezia*, p. 77.

(4) ROCK, *Textiles Fabrics*, p. XXXV.

(5) Pubblicato a cura di G. GARGIOLLI, ediz. Barbèra, 1868, p. 100.

(6) Cap. LXI. Uno statuto del 1514 ha pure disposizioni sull'altezza che devono avere i damaschi e i broccati. (Vedi M. MAGISTRETTI, *Due inventari del Duomo di Milano nel secolo XV*, in *Arch. St. Lomb.* 1909, p. 285).

(7) Cap. XLIV.

(8) BERTAUX, *Exposition rétrospective de Saragosse*, Paris 1910, p. 171, tav. 46-47,

(9) Traduzione di Max van Berkem dall'esemplare di Lérida.

(10) ALY BEY BAHGAT, *Les manufactures d'étoffes en Egypte: Communication faite a l'Institut Egyptien dans la séance du 6 Avril 1903.*

(11) F. SIMON Y NIETOS, *Los antiguos Campos góticos*. Madrid, 1895, p. 128, nota; R. AMADOR DE LOS RIOS, *Restos del traje del Infante D. Felipe*, in: *Museo Español de Antiguedades*, T. IX, p. 104 e segg. La parte maggiore del manto si trova nel Museo Archeologico di Madrid. La sua analogia estrinseca con le stoffe di Lérida è stata anche avvertita dal Bertaux, Op. cit. p. 171.

LE STOFFE E LE VESTI TOMBALI DI CANGRANDE I° DELLA SCALA

Fig. 1. — VELO SUL VOLTO DI CANGRANDE.

LE STOFFE E LE VESTI TOMBALI DI CANGRANDE I° DELLA SCALA (*)

Ricorrendo il secentenario dantesco, il dì ventisette del passato luglio aprivasi in Verona, nella Chiesa di Santa Maria Antica, la tomba di Cangrande I° della Scala, nella tacita ardita speranza di rinvenirvi un qualche ricordo che al culto di Dante si riferisse (1). La speranza fu vana, ma in compenso si poterono riconoscere insieme alla salma mummificata alcune belle stoffe vive e palpitanti, che dopo secoli di oscuro silenzio, ai tempi del Poeta ci ridestano con flebili note di colore e squilli d'oro.

Nel loro complesso, quali vidi provvisoriamente sciorinate nel Museo Civico di Verona che le custodisce, si presentano in buona parte immuni dalle insidie del tempo, e qualche tratto di esse sembra come appena svolto dalle pezze d'un « mercante di gran traffico d'opere di drapperie », presente il signore del luogo.

Ed ora, fuori d'ogni estrinseca conside-

(*) Dal *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.*, Aprile, 1922.

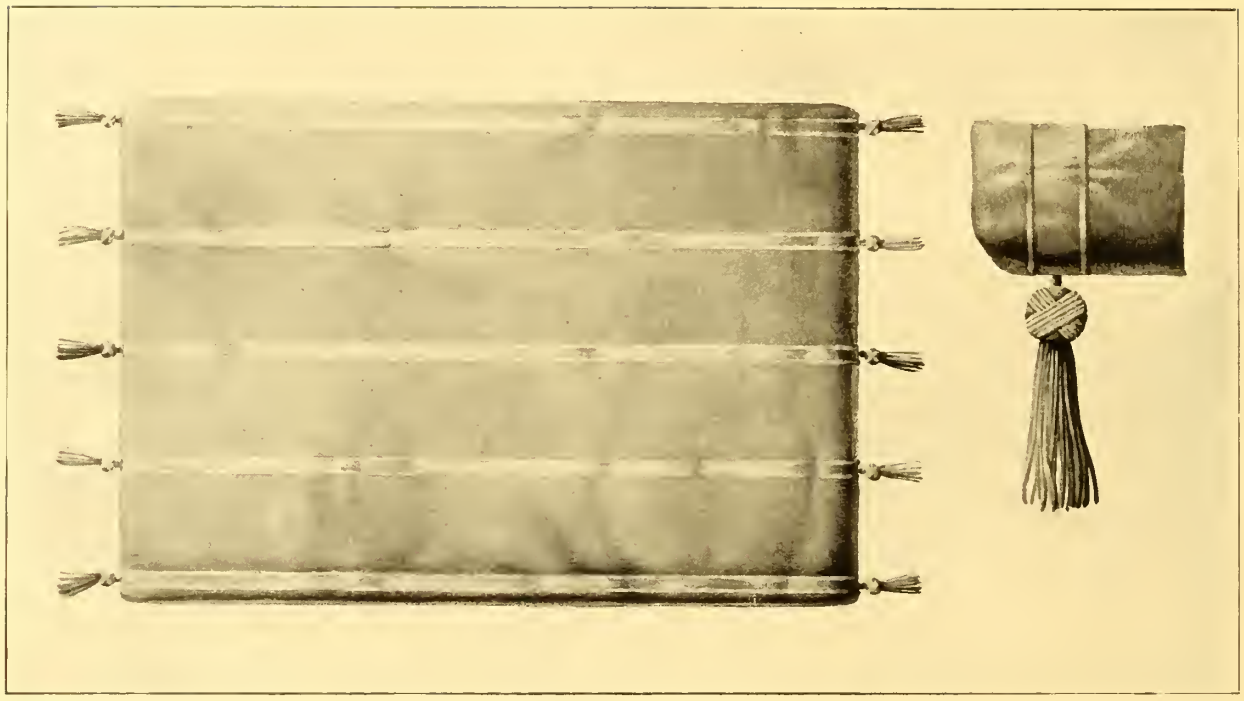


Fig. 2. — L'ORIGLIFRE DI CANGRANDE (*in pristinum*).

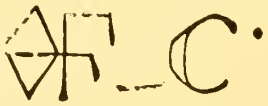
razione, salutiamo il felice ritrovamento col darne precisa notizia, giusto un incarico ricevuto dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Undici i tipi tessili che abbiam potuto individuare, di cui quattro precipui, ed eccone intanto un puro elenco preliminare:

A) Telo di broccato d'oro con iscrizioni arabe (2), diviso in tre parti: alla maggiore, rettangolare (m. 1.10 x 0.80), eran congiunti in origine, al lato destro, due minori lembi, formanti insieme il velo funebre, esteso circa quanto il vano dell'arca (*fig. 3*).

Le iscrizioni che lo percorrono in fregi paralleli ripetono una breve frase in bel carattere *naski*, il cui preciso significato sfugge agli esperti di lingua araba per essere storpiata o corrotta, sebbene ne restino chiari alcuni gruppi di lettere che farebbero pensare ad una delle solite eulogie (3). A codesti fregi inscritti si avvicendano altri minori, anch'essi in seta gialla e oro, scompartiti in formelle alterne distinte da palmette e reticoli a dischi intersecati; e in sottordine fra gli uni e gli altri sono intercalati doppi margini azzurri lumeggiati di bianco a spartiti geometrici con draghi e coppie di anitre, fra rosette.

Alla testata del telo in sul vivagno, o *radore*, si legge impresso il mutilo monogramma:



Il quale non ci sembra una marca di fabbrica — chè come tale sarebbe intessuta — bensì forse un segno di pertinenza degli

FIG. [illegible] - IL VELO FUNEBRE
DI CANGRANDE (MUSEO CIVICO)

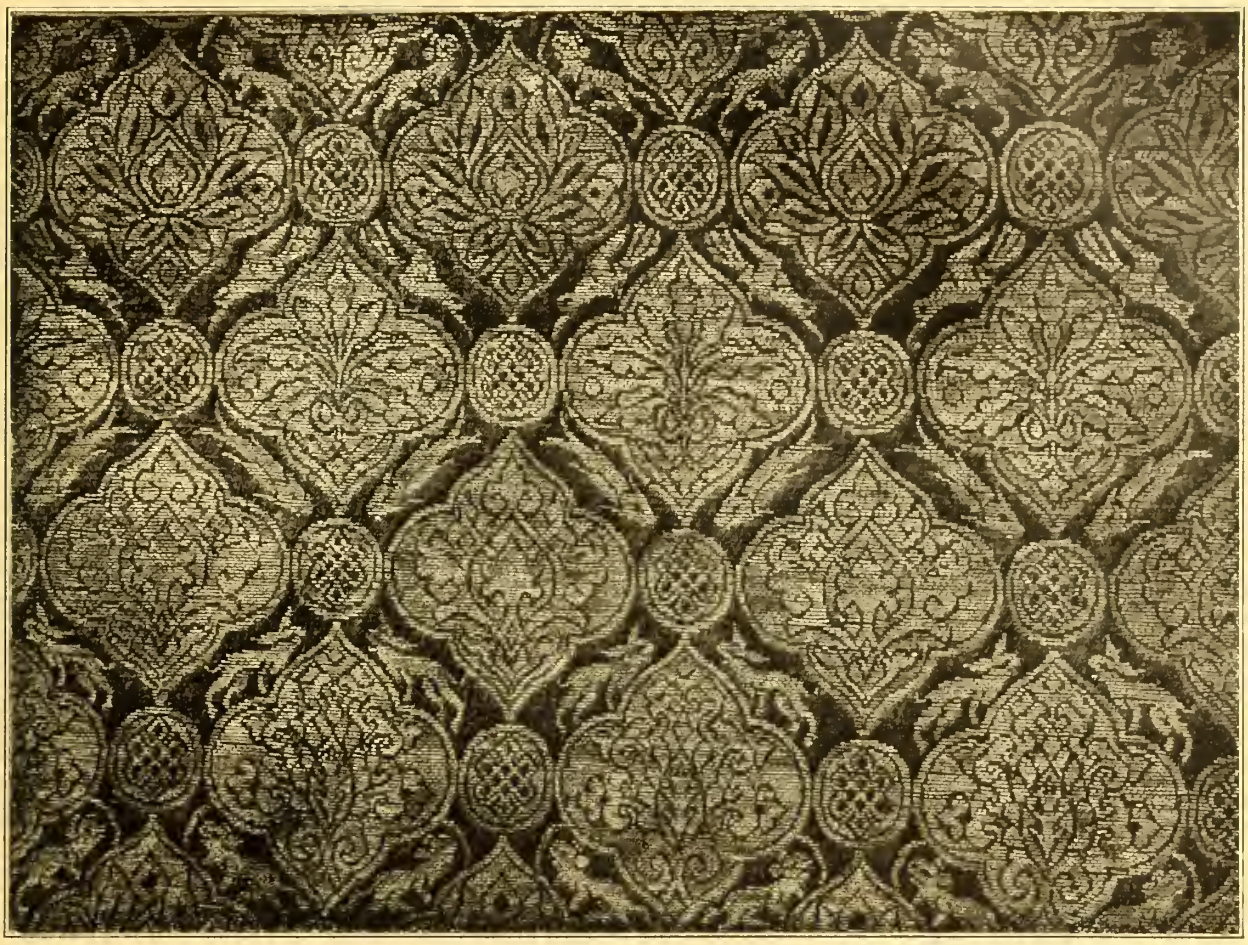


Fig. 4. — IL BROCCATO IN ORO E ARGENTO SU CUI GIACEVA LA SALMA.

Scaligeri o più probabilmente del mercante che vendette la pezza.

I tre frammenti, ben conservati al mezzo, hanno i margini laceri e lisi.

Tecnica: *oro laminare membranaceo:* cimose gialle.

B) Velo di taffetà giallastro a doppie righe d'argento (m. 1,10 x 0.80), che secondo il verbale, quale sudario, copriva il volto alla salma (*fig. 1*).

Tecnica: *argento filiforme membranaceo,* annerito.

C) Origliere di taffetà verde-chiaro a liste rosa marginate d'argento, e desinenti ai lati brevi in cinque nappette isocrome (m. 0,44 x 0.30). Imbottito di piume e in parte consunto. Venne trovato rimosso ai piedi della salma (*fig. 2*).

Tecnica: *argento filiforme membranaceo,* annerito.

D) Telo d'un broccato verde a formelle romboidali appena lobate, contenenti quattro tipi di palmette d'oro in campo argento, disposte in serie orizzontali, e congiunte da scutoli a intrecci geometrici, fra pesci, lepri, uccelli e leoni innanzi una mezza luna, che colmano gli spazi marginali (m. 2 x 0,72). Il telo, trovato disteso al

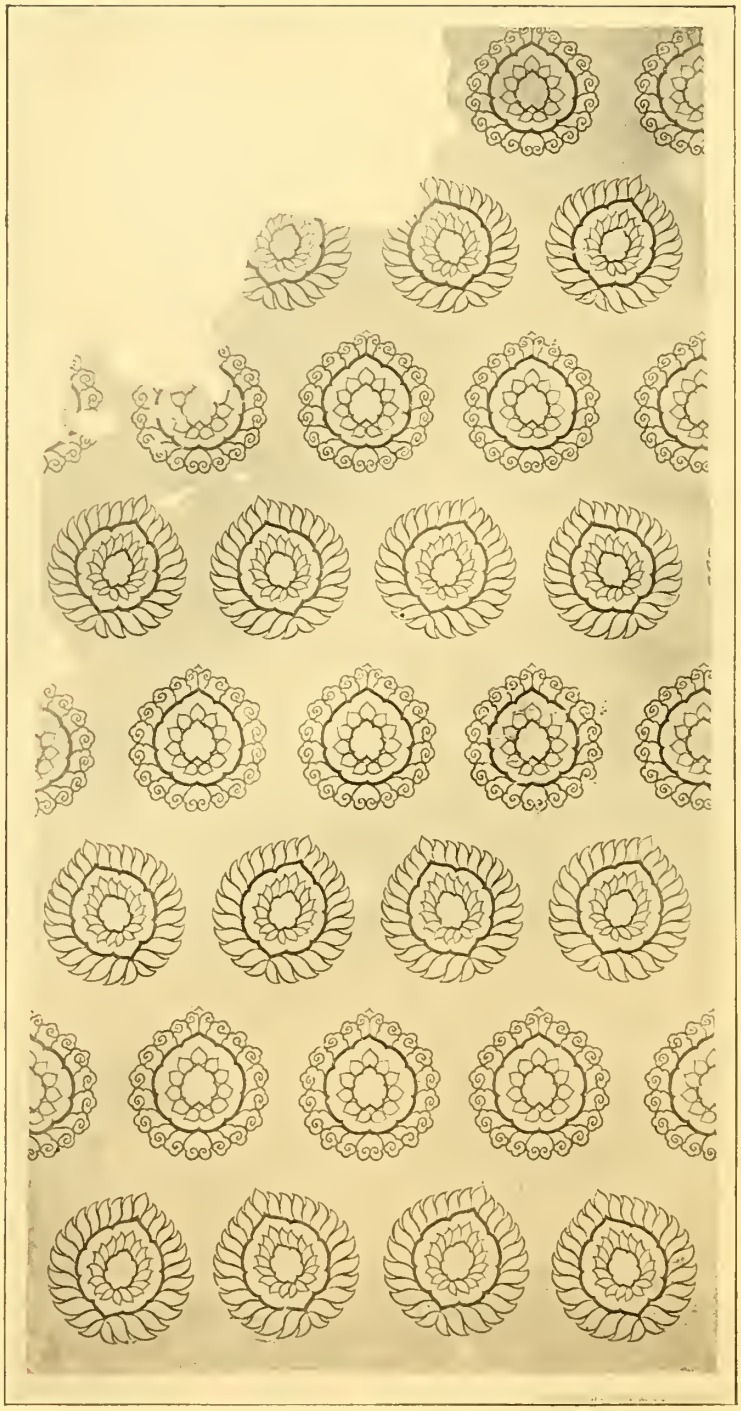


Fig. 5. — RICOSTRUZIONE DI UN MOTIVO VESTIARIO.
(vi mancano i legami alle pigne).

fondo dell'arca, mostra il lembo inferiore tagliato a mezzo, poscia sgarrato a sghembo. Ottima conservazione; qualche chiazza d'umidità, e foro al punto di contatto col pomo ferreo della spada (*fig. 4*).

Nella stessa stoffa: due altri pezzi gemelli,

Fig. 6 - IL BROCCATO DELLA TUNICA
DI CANGRANDE (IN PRISTINUM)

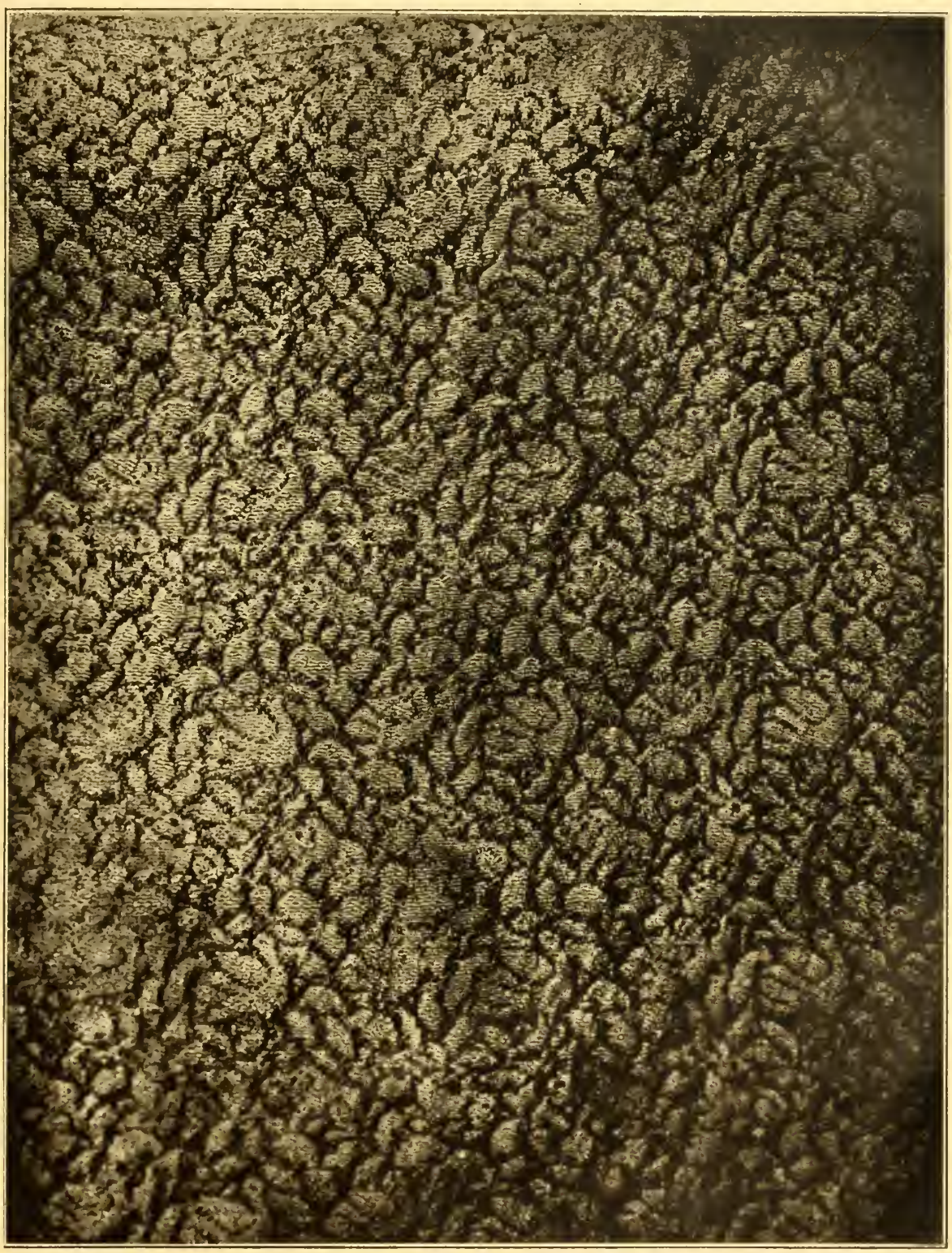


Fig. 7. — BROCCATO ARGENTEO DALL'ARCA DI CANGRANDE (*verso*).

dal profilo mistilineo, pertinenti al vestiario. La loro peggior conservazione altera notevolmente l'aspetto al tessuto, che privo della parte argentea corrotta appare anche più leggero.

Tecnica: *oro e argento laminari membranacei;* cimose gialle ribadite da un lato con segni di scucitura.

E) Telo d'un broccato blu-cupo la cui opera in oro è quasi scomparsa e annerita nei residui, onde appena se ne legge in tralice il motivo di pigne profilate da foglioline di tipo lobato e lanceolato, disposte in quincunce (*fig. 5*). Il telo allato destro è privo di cimosa, e alla parte superiore lacero in guisa da far supporre una maggior lunghezza originaria (m. 0,94 x 0,48).

Tecnica: *oro laminare membranaceo*, del quale riscontrasi la presenza allo stato pristino in un piccolo brandello preservato, or confuso con la stoffa seguente. Cimose gialle.

F) Elementi dodici di una tunica, integri e frammentarii, in broccato d'oro a piccolo disegno di cigni natanti verso destra, e di leoni e conigli alterni, gradienti in senso opposto, fra foglioline sparse in campo blu-cupo (*fig. 6*). Conservazione mediocre, salvo in alcuni brani ove l'oro sopravvive al disegno incerto.

Tecnica: *oro laminare membranaceo;* cimose gialle.

G) Telo di una seta crocea ad opera d'argento simile alla precedente, ma col disegno in minor proporzione e meglio perspicuo, sebben annerito nelle parti metalliche (m. 1 x 0,55). Nella stessa stoffa due tasselli uguali (*fig. 7*).

Tecnica: *argento laminare membranaceo;* cimose gialle d'ambo i lati.

H) Elementi nove di una sopravveste, integri e frammentarii, in seta rosso sanguigno broccata a pigne in rilievo, con inscrittivi boccioli di loto, disposti fra minuscoli ornati vegetali, in campo granito d'oro (*fig. 8*). Conservazione perfetta nel breve tratto riprodotto; per il resto l'oro cade in particole carboniose.

Tecnica: *oro laminare membranaceo.*

I) Calzari in panno rosso mattone, dal piede a punta, lunghi fino al ginocchio. Rotti in più pezzi.

L) Due tasselli di tela, ritagliati dalle fasciature avvolgenti la salma: uno damascato a piccoli rombi come le vecchie tovaglie calabresi, l'altro inadorno.

M) Velluto chermisi sul fodero della spada; la quale è munita di un passamano in cotone verde che l'assicurava alla vita. Particolare curiosità tecnica: la presenza d'un galloncino d'oro *metallico* lungo la costa dalla guaina, il quale stabilisce un termine *a quo* assai remoto per l'esistenza di questa qualità d'oro, rarissima alla fine del trecento, e già comune al secolo seguente.

Prime intrinseche caratteristiche comuni alle descritte stoffe ornamentali (escluse le secondarie B, C, I, L, M.), sono la tecnica e il tipo unico dell'oro *laminare membranaceo*, — quasi fosse stato svolto da una singola spola — nonchè le cimose similiari che determinano le corrispondenti altezze dei teli. Caratteristiche queste che affermano oltre la provenienza storica una altresì comune origine manifatturiera; la quale proveremo individuare, prendendo in esame primieramente quell'esemplare che più ricco si dimostra di caratteri stilistici, cioè il broccato A.

Nel suo immediato aspetto sintetico si

Fig. 8. — II. BROCCATO ROSSO-SANGUIGNO E ORO DELLA SOPRAVVESTE DI CANGRANDE.

Fig. 9. — TONACELLA NELLA CATTEDRALE DI RATISBONA (dal Falke).

impongono i fregi d'oro listati d'azzurro, che secondo l'inventario della Regia Chiesa di S. Nicola di Bari, rogato l'anno 1362 (4), par siano uno dei motivi geometrici più in voga allora: ivi su 430 paramenti elencati i due terzi risultano *cum listis;* e con liste rispondono i veli delle madonne trecentesche.

Riguardo allo stile particolare, i motivi di detto broccato rivelano due distinte originazioni etniche: gli uni si riferiscono al mondo islamitico, quali le iscrizioni e le palmente rifiorite; gli altri alla Cina, quali i draghi, le coppie di anitre e il reticolo, che vuolsi derivato dal simbolo buddaico *ts'ien.* La coesistenza di simili elementi eterogenei non appar nuova in quest'epoca; e fin dal nascente medioevo, fra le porpore egizio-bizantine già si avverte l'influsso estremo-asiatico (5), che poi al trecento diverrà addirittura prevalente.

Codesto fenomeno d'ibridismo par conseguire ad un avvenimento politico lontano, cioè alla egemonia mongolica, per la quale l' impero fondato da Genghis Khan s'estese ad abbracciare, oltre alla Cina, la Turchia Uiguriana, il Turchestan, la Persia con le regioni limitrofe, e parte della Russia e dell'Ungheria, minacciando la stessa Europa occidentale [1258-1369]. In simili rivolgimenti la finanza fu decimata, e l'emissione di carta-moneta senza valore agevolò l'esportazione dei prodotti industriali, fra cui specialmente le stoffe, contese fra i commercianti arabi e italiani ivi accorsi a far bottino.

Nel 1337 la sola casa Salimbeni di Siena acquistava in Pisa da un *solito* mercante di

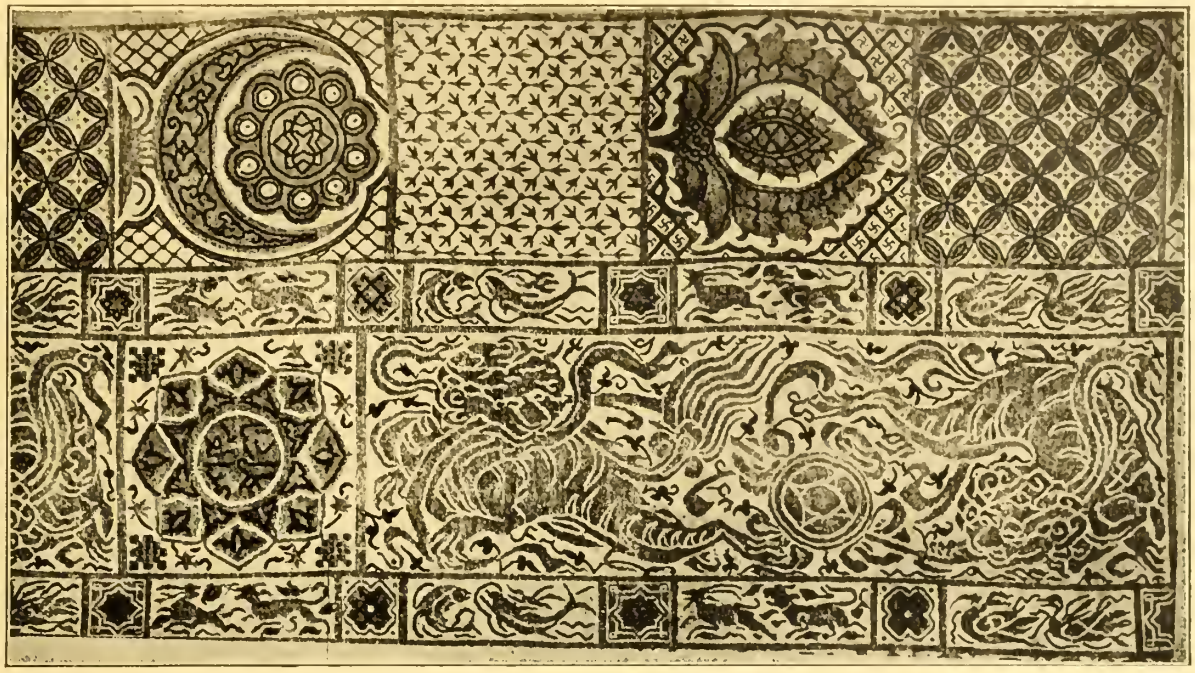


Fig. 10. — PARTICOLARE DI UN'ALTRA TONACELLA NELLA CATTEDRALE DI RATISBONA.

Soria per centoquindici mila fiorini — circa due milioni e mezzo di nostra moneta — sciamiti orientali di tutti i colori, panni di seta, d'oro, eccetera; e dentro quell'anno fu tutto pressocchè venduto (6). Fra i superstiti saggi di codesti prodotti d'importazione va menzionata per esempio la dalmatica dell'incoronazione di Carlo IV [1346] nel Tesoro di Vienna, che si distingue per i motivi prettamente cinesi (7).

Ma non solo le opere, bensì le maestranze stesse, dovettero emigrare in cerca di lavoro più rimunerativo, contribuendo così alla diffusione dell'arte loro oltre la Muraglia, fino alle coste mediterranee, e promovendone il gusto, per il tramite di Venezia, nell'Italia superiore e centrale; dove le stoffe importate e imitate esercitarono con i loro nuovi disegni zoografici, pieni d'inconsueta vivacità, un fascino profondo fra gli artisti, mortificati nella tradizione romanica. Riassumendo, si può asserire senza esagerazione, che si ebbe dall'Oriente islamico a noi una vera *chineiserie* primitiva, quale quat-

IBIDEM.

tro secoli dopo in tutta Europa (8).

Ciò premesso, la nostra stoffa scaligera risente per chiari segni codesta corrente d'esotismo, e per tanto va inquadrata in un gruppo tessile ben definito in caratteri islamo-cinesi; nel quale si annoverano fra le edizioni principe, le tonacelle cosidette di Guglielmo II di Sicilia, nella Cattedrale di Ratisbona (*figg. 9 e 10*), e la casula del Museo di Brunswick, il cui drappo ancor più si approssima al nostro, massime nei fregi azzurri (*fig. 11*). Nella testè aumentata famiglia tessile, oltre ai comuni tratti fisionomici, notiamo perfetta consanguineità nella tecnica, nella qualità dell'oro e nelle cimose isocrome.

Questa determinazione di affinità ci conduce di fronte a due tesi divergenti nella storia delle stoffe: la vecchia *siciliana* (Fischbach, Cole, Kendrick), e la nuova *cinese*, propugnata dal Falke (9). La prima muove dalla falsa versione Karabacek di una scritta araba nella tonacella seconda Ratisbona, alla quale si fece dire nientemeno: « Questo indumento da festa venne fatto nell'officina del maestro Abdul Aziz per Guglielmo II [† 1189] ». Laonde la tendenza ad arcaicizzare i tessuti di codesto tipo, in relazione alle fittizie caratteristiche panormitane dedotte passivamente fino ad oggi dal menzionato monumento.

Dalla demolizione della tesi siciliana sorge la seconda, così posta in breve. Constatata la presenza di elementi estremo-orientali, e data — ma non riconosciuta, come vedremo — l'origine cinese dell'oro membranaceo, si attribuisce alla Cina stessa la manifattura del suddetto gruppo, ritenendovi le iscrizioni arabe come interpolate a scopo di esportazione.

Noi, tra le due vedute estreme ci atterremo ad una media probabilità, suggeritaci da quanto verremo esponendo. Intanto circa l'asserita origine cinese dell'oro membranaceo devesi subito rettificare — e questo ha importanza fondamentale — ch'essa specie d'oro corrisponde altrimenti ad un surrogato arabo-occidentale di quello papirifero, che è bensì proprio alla Cina dai tempi più remoti fino ad oggi (10); e ciò premesso, prescindendo da altre considerazioni tecniche, a stabilire se l'ibridismo in questione si debba a un fenomeno di osmosi o di endosmosi, o, in più chiari termini, se codeste stoffe siano cino-islamizzanti o islamo-cinesizzanti ci aiuta la stessa seconda tonacella Ratisbona, che più modestamente or si riduce a dire, per bocca di esperti orientalisti, che ne intrapresero la lezione definitiva, esser « opera del maestro Abdul Aziz »: il quale maestro, come suggerisce il nome, non credo voglia passare per cinese.

A questo proposito non vale opporre che artefici e commercianti arabi ve n'erano in gran numero a Karakorum, sede del Gran Khan mongolo, dai tempi di Genghis fino a Timur, giacchè per converso nello stesso periodo maestranze cinesi emigrarono verso occidente; e ci risulta, ad esempio, che Hulagu Khan nel 1266 trasferì in Persia un centinaio di famiglie artigiane ad esercitarvi le arti loro (11). Comunque gli scambi commerciali fra i due paesi furono sempre attivissimi, e talvolta accompagnati da omaggi tessili fra Gran Cani e Califfi (12).

Del resto, senz'altri sussidii storici, possiamo constatare noi stessi in più probanti documenti dell'arte persiana stessa, nonchè l'influsso, l'infiltrazione continua

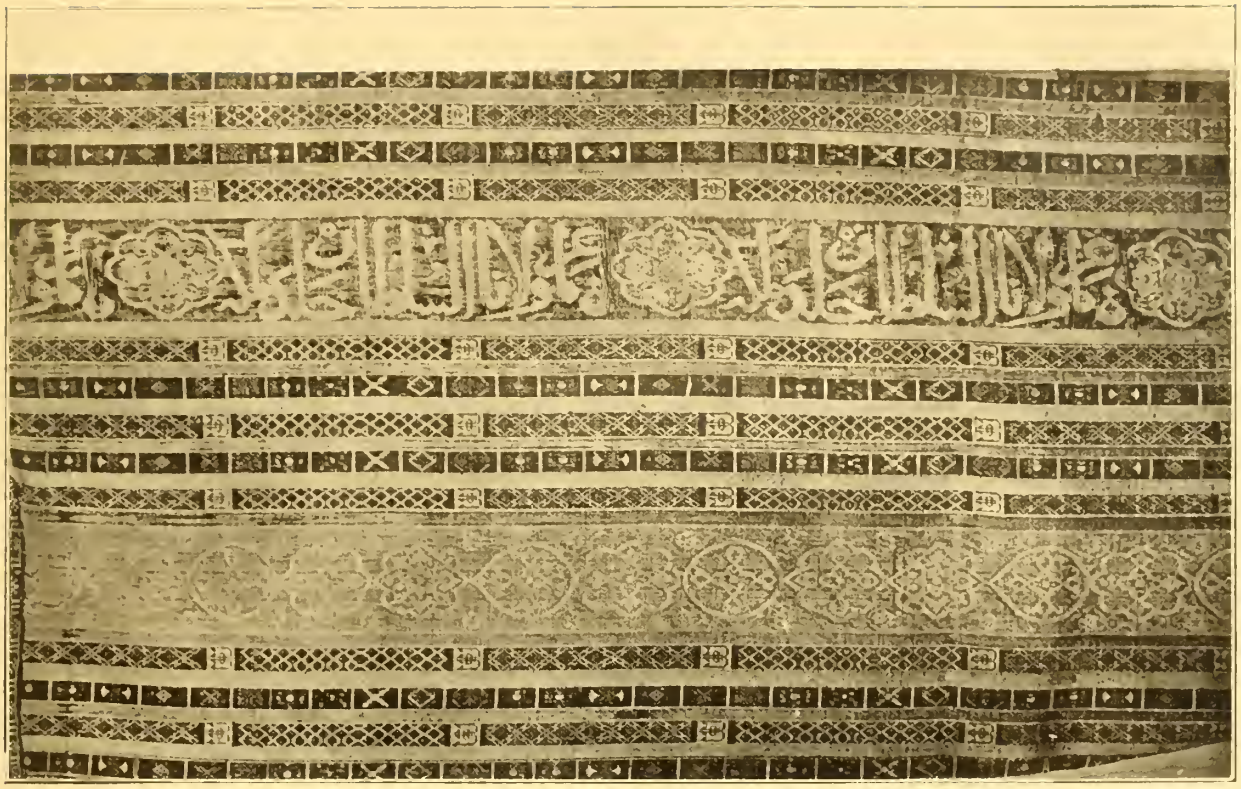


Fig. 11. — BROCCATO NEL MUSEO DI BRUNSWICK (dal Falke).

di elementi serici, sia nei tappeti — che rispecchiano draghi più o meno imperiali, e nubi stilizzate a nastri — sia in agemine, sia in miniature, e sia infine in decorazioni murali, fra cui tipiche quelle della moschea principe di Varamin [1322-1412], ricche di motivi floreali cinesi distinti fra altra specie d'ornati indigeni (13).

Altrimenti, non volendo ancora escludere del tutto la tesi falkiana, mi son posto in confronto il seguente quesito negativo. Stabilito che il dritto del velo funebre di Cangrande, da cui abbiam preso le mosse, sia in rapporto alla direzione orizzontale delle proprie iscrizioni arabe, come mai gli ornati intermedii ad esse corrono in senso verticale?

Si dovrebbe rispondere, ammettendo per ipotesi provvisoria fosse l'autore del tessuto un cinese ignaro della lingua araba, esser logico che egli abbia subordinato gli ornati floreali, in senso verticale, ossia parallelo alla sua grafia nazionale. Ma un più attento raffronto con le decorazioni della tomba principessa Bika [† 1371], nella menzionata moschea di Varamin, e di Chah Sindeh in Samarcanda [1392], ecco risolvere di nuovo il dilemma in nostro favore; giacchè ivi non solo ritroviamo iscrizioni verticali contrastanti alla direzione degli ornati, bensì tipiche ripartiture, che, per la loro contenenza, fanno quasi della stoffa scaligera e delle altre affini vere imitazioni tessili di codeste decorazioni parietali (14).

Inoltre, i draghi nella stoffa scaligera

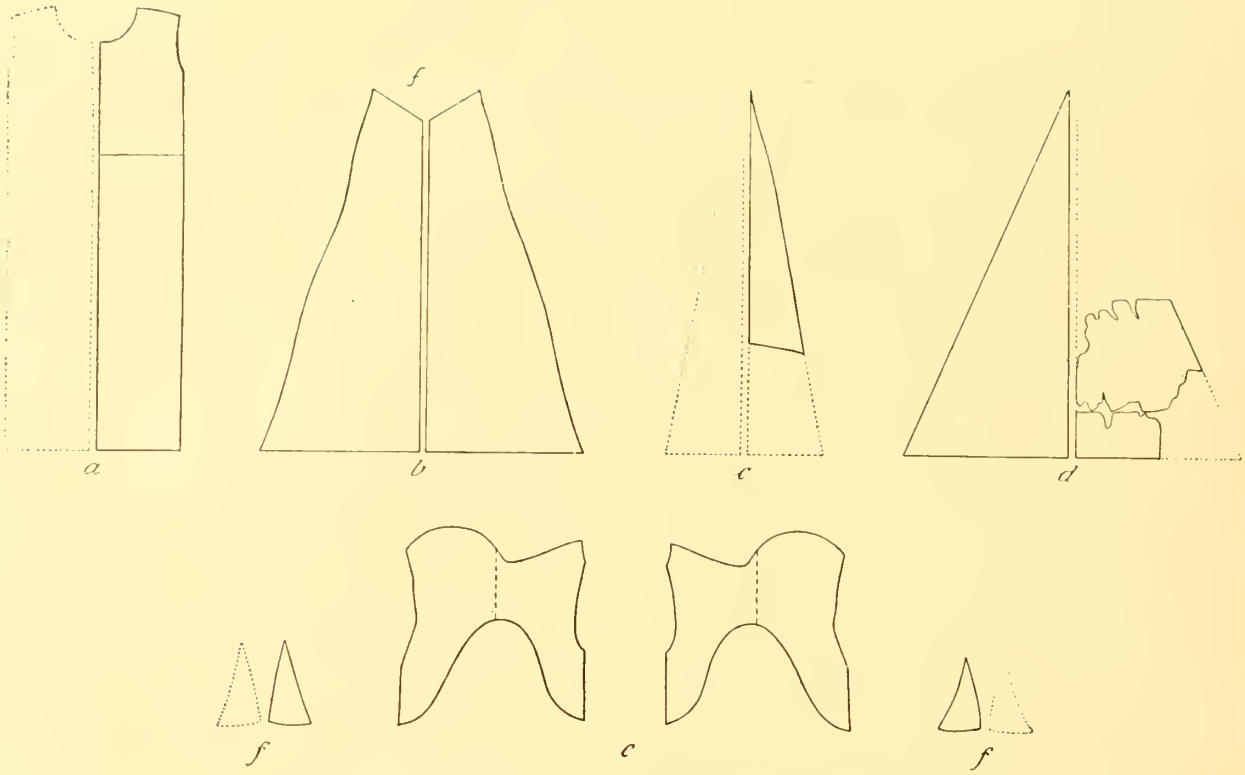


Fig. 12. — ELEMENTI DELLA TUNICA MANICATA BLU E ORO.

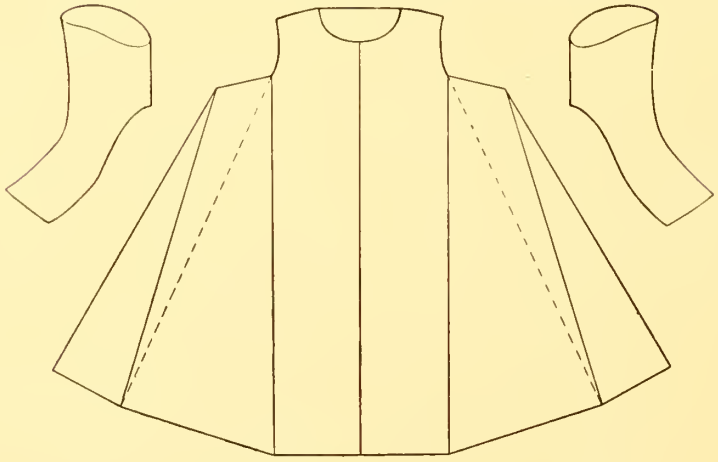


Fig. 13. — ELEMENTI RICONGIUNTI DELLA TUNICA SOPRA.

stanno per ismarrire i profili loro come già lontani dai modelli originali; mentre invece gli ornati arabeschi vi son tracciati con quella sicurezza propria a chi sa quel che vuol'esprimere: e questi in notevole preponderanza sugli altri, onde l'indice della bilancia estetica volgesi vieppiù verso la sfera musulmana.

Ed ora, così edotti, chiediamo il sussidio di nuovi lumi alle altre stoffe veronesi che per l'accertata comune origine tecnica sono autorizzate darci.

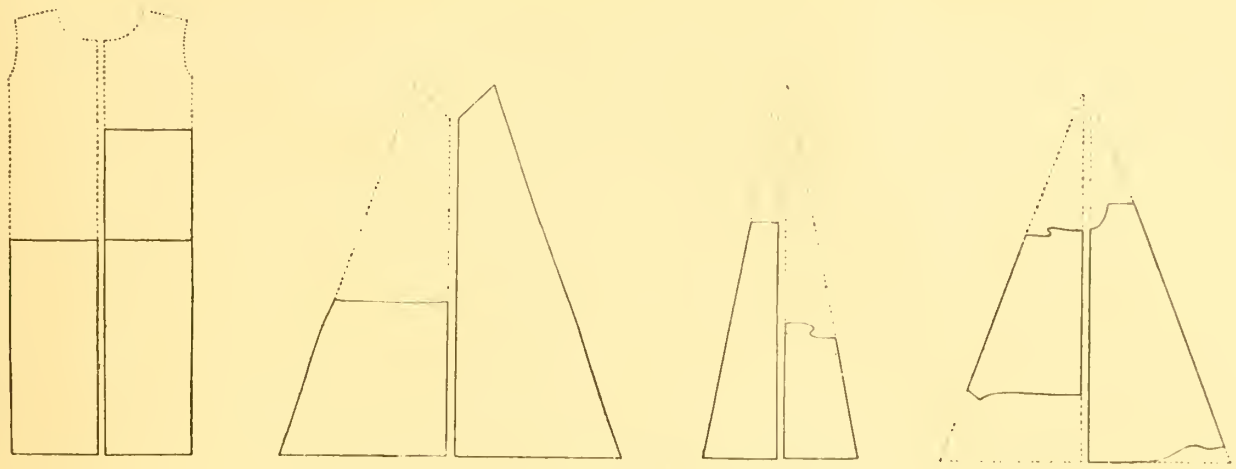


Fig. 14. — ELEMENTI DELLA SOPRAVVESTE ROSSA E ORO.

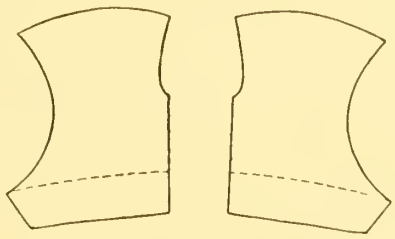


Fig. 15. — ELEMENTI DEL CAPPUCCIO.

Nel broccato D *de argento et auro* — per usare una definizione coeva — le formelle ammandorlate sono una delle cornici più tipiche dell'arte iranica, che insieme alle iscrittevi palmette ritornano negli usufruiti termini di confronto, e singolarmente si rilevano germane di quelle negli scomparti maggiori del velo scaligero primo. A lor volta i noduli inestricabili fra le formelle — derivati dal simbolo buddaico *t'chang* — suggellano in un sol legame questo esemplare con gli altri di Ratisbona, recanti l'istesso marchio e gli stessi pesci: mentre i lioncelli miranti la mezzaluna ritornano nella stoffa 358 del Falke, ritenutavi persiana o mamelucca.

Il broccato E, sebben ridotto al solo ordito, adombra due tipi di *pigne* diversi — derivati dalla simbolica sfera fiammeggiante cinese — quali si riscontrano pure in altri tessuti arabici, come in quello di provenienza tombale egizia segnato col nome di Muhammed Nasir (1293-340) (15). A questo proposito, secondo narra lo storico Abulfeda, emiro mamelucco, detto califfo ricevette in dono nel 1323 dal Gran Cane mongolo, per mezzo d'un'ambasceria, ben settecento pezze di stoffa; delle quali si può individuare un saggio superstite nel drappo della Marienkirche di Danzica, tutto fregiato a draghi cinesi fra uccelli addossati, recanti nelle ali una dedicatoria al prefato califfo Nasir, in caratteri cufici (16).

I due broccati F e G a piccolo disegno di animali, s'identificano nel tipo tecnico ornamentale ad una stoffa rinvenuta nella tomba di Benedetto XI († 1304) in San Domenico di Perugia: la quale stoffa ri-

tiensi d'origine cinese, non contrastandovi la qualità papirifera dell'oro intessuto (17), che nelle due scaligere — come si è detto — ci risulta invece membranaceo.

Il broccato H ritorna spesso definito *ad pineas vel folias* negli inventarii sincroni — come in quello della Chiesa di S. Francesco d'Assisi (18) — fra *panni tartarici* che in senso lato riferivansi all'Oriente.

Il velo B e l'analoga stoffa *ad listas de argento*, escono per la specie del filo spirale dal gruppo definito, e sono da ascriversi, appunto per essa, probabilmente alla manifattura nostrale.

Volendo ora giungere ad una fondata conclusione, s'impongono alcune ovvie esclusioni geografiche. Palermo, no: perchè ivi al tempo del gruppo scaligero, l'industria tessile languiva, e quella palatina, cui esso dovrebbe appartenere, era del tutto spenta; mentre son venuti meno a noi i riferimenti della vecchia teoria siciliana, dando luogo ad una tipologia del tutto diversa da questa in argomento (19). Lucca neppure: chè dopo fu presa nel '314 da Uguccione della Faggiuola, le sue maestranze sbandaronsi; e i tipi di codesto centro italico, se pur attivo negli anni seguenti, ebbero di già assorbito nello stile araldico toscano i modelli siculo-arabi. Venezia, infine, tanto meno, risorgendovi allora le prime tessorìe in sulla tradizione lucchese, volgente a forme gotiche nuove (20).

Così l'industria tessile italiana appare, in codesto periodo, in via di rinnovamento, mentre la sua tecnica fissavasi con l'oro spirale filiforme, e con le cimose tipiche a cordelloni: caratteristiche altrettanto estranee al gruppo scaligero.

Nel quale gruppo, dandovi un ultimo sguardo generale, notiamo ancora una volta l'aspro contatto dell'elemento islamico con l'estremo-orientale, che, in via logica, dobbiamo supporre avvenuto in una stazione intermedia, ove le due correnti artistiche, in direzioni opposte defluenti, soffermaronsi esitando.

Tale stazione va dunque ricercata in Mesopotamia, o, più verosimilmente, in Persia, non solo per estrinseche ragioni storiche, bensì perchè viciniore alla sfera d'influenza serica. Quivi appunto passando Marco Polo nel '270 già notava nel suo itinerario le industrie tessili in fiore, descrivendone la varietà delle opere e de' motivi (21); mentre contemporaneamente i testi arabi ne confermano il primato (22). E ancora, in linea indiretta, l'inscritta stoffa di Ratisbona legge in lingua più propria alla Persia *ustad* per maestro, mentre in altri centri s'usava meglio *mu'allim*.

Ma non pertanto, nè per le stabilite analogie fra il velo scaligero primo e l'arte iranica, si può del tutto escludere il vasto territorio della Siria e dell'Egitto sotto i Mamelucchi, quantunque tali regioni fossero allora in crisi politica ed economica, e le stoffe orientalizzanti ivi rinvenute in El Azam e in Dronka (23) si debbano piuttosto considerare importate che non ascrivere all'industria del luogo.

Limitiamoci adunque a rimpatriare idealmente i bei broccati scaligeri, per mezzo — se volete — di una galea veneziana, deponendoli provvisoriamente presso le coste siriache, in attesa che la via carovaniera del ritorno sia più libera dalle attuali nebbie ipotetiche.

Fig. 16. — CANGRANDE « NOBILISSIMAMENTE D'UNA SUA ROBA VESTITO »
(Ricostruzione grafica dagli elementi originali).

Studiati i diversi tipi di stoffe che formano il corredo funebre di Cangrande, consideriamone i ritagli in rapporto alla foggia delle vestimenta.

Notasi innanzi tutto che i varii elementi sono disgiunti e non serbano tracce di asole e di bottoni nè di punti, pur conservando i segni delle costure: aggiungasi poi che nium d'essi fu ritrovato al suo posto d'origine, ma confusi e ammassati, in gran parte ai piedi della salma, come se la tomba fosse stata manomessa.

Ma nonostante il disordine, raggrupandoli secondo i motivi, abbiam potuto ricavare primieramente dal broccato blu a piccoli disegni d'oro (F) il grafico *fig. 12*, integrato nelle parti mancanti dal presupposto che ogni singolo pezzo dovesse avere il suo gemello a riscontro: si ottennero così le sagome necessarie a mettere insieme una tunica manicata ampiamente cadente, o meglio *gonnella*, come la chiamavano ai tempi di Boccaccio (24).

La coppia di ritagli *a* ne stabiliscono intanto la parte anteriore indicata dalla incurvatura dello scollo e dal garbo delle maniche; i due triangoli smussati *b*, o gheroni, congiunti ai lati del petto insieme ai minori *c*, aumentano la balza della veste, compita dagli altri *d*, posti a tergo. I due ritagli *e*, ripiegati lungo la linea tratteggiata, formano le maniche, caratterizzate da una punta prominente alla parte posteriore del braccio, e chiusi ai polsi con l'aggiunta dei tasselli abbinati *f*, resa necessaria per il fatto che la larghezza del telo in cui furono ricavate non ne consentiva la capienza.

Così riordinati i *membra disjecta*, integrano lo schema geometrico *fig. 13*: il quale, salvo il tipo civile delle maniche, corrisponde al modello talare della riferita tonacella di Ratisbona e di quella liturgica di Sant'Elia, ove egualmente i gheroni dal vertice smussato, son cuciti alla parte anteriore ad ampliare il giro ascellare (25). Le misure che risultano dalla proposta ricostruzione sono: lunghezza della tunica, m. 1.28; perimetro della gonnella, m. 3.20; larghezza delle spalle, m. 0.48; le quali misure ben s'attagliano ai connotati che di Cangrande dà una cronaca contemporanea: « uomo di bell'aspetto e di alta statura e forte in guerra » (26).

Oltre codesta prima tunica, si è potuta individuare una sopravveste nel drappo sanguigno a pigne d'oro (H), simile alla precedente, ma priva di maniche. La *figura 14* ne mostra gli elementi in relazione alle parti mancanti punteggiate. Se in origine avesse avute le sue larghe soprammaniche, aperte davanti, quali sono foggiate sul cataletto di Cangrande, non siamo in grado dire se non quando verranno ricuperati alcuni avanzi delle vesti, che ci risultano lasciati nell'arca dopo l'odierna ricognizione: nondimeno fin da ora se ne può anche ammettere l'assenza, senza trasgredire alla moda trecentina qual'è documentata in dipinti coevi.

Passiamo ora all'esame dei due pezzi gemelli ritagliati nello stesso broccato d'oro e argento del telo D, secondo le sagome *figura 15*. Escluso il loro nesso colle suddette vesti, per la forma che in nessun verso consente combaciarvi, siam giunti a riferirli al cappuccio: si cuciscano infatti a mo' di sacco, col lato inferiore aperto, e si otterrà una specie di berrettone, che, revoluto acconciamente intorno al capo, lun-

Fig. 17. COSTUME DI UN GUERRIERO CINESE, CHE RICORDA IL TIPO DELLA MANICA DI CANGRANDE.

go la tratteggiata, forma il *mazzocchio;* mentre la maggior *ricchezza* che ne avanza, cadendo rasente la gota sinistra, secondo l'uso, va a lambire la spalla (27).

Il raffronto con raffigurazioni pittoriche e segnatamente con gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Comunale di Siena [1337-39], non contraddice alla nostra restituzione delle vesti e del cappuccio relativo (*fig. 16*); mentre, dati i profili combacianti delle varie parti, non ci sembra possibile proporne altrimenti sintassi più semplice.

Solo la divisata foggia delle maniche puntute ai cubiti si distacca dal comune, e s'accorda al gusto orientale delle stoffe identificandosi al *taglio* di certe giacche cinesi usate da guerrieri (*fig. 17*) (28).

Codeste esotiche ricercatezze fanno pensare a una speciale predilezione per l'arte cinese, stimolata forse dal recente ricordo delle meraviglie della corte del Gran Cane mongolo, narrate con imaginosa fedeltà da Marco Polo nel suo *Milione;* e sembrano quasi adombrare l'origine dello strano nome dello Scaligero impostogli forse per antonomasia.

Estranei al costume così caratterizzato, rimangono due elementi di cui non appare evidente l'originale destinazione: e sono il telo blu-cupo a pigne (E), e il crocco a minuti disegni (G), cui fan seguito due tasselli dell'istessa stoffa.

Come semplice ipotesi, si può pensare che

il primo fosse inserito nella tunica manicata al posto del dorso, giacchè la larghezza (0.48) collima con quella del *petto*: e per altro il suo cattivo stato di conservazione è tale da far supporre abbia subito il decubito della salma. Del resto, vesti di diversa specie tessuti si riscontrano e nelle miniature e nei dipinti stessi del Lorenzetti; e nel caso presente è più ammissibile la discordanza, per il fatto che la tunica blu veniva coperta a tergo dalla sopravveste rossa. D'altra parte è lecito anche l'inferire — data la rarità di codeste stoffe oltremarine — che il broccato non fosse bastato alla confezione dell'intero indumento; tanto più che la sopravveste risulta dal disegno rovescio di un gherone, tagliata in economia: e ciò appunto per la sezione trasversale al telo producentevi in poca lunghezza due triangoli eguali in senso opposto.

In quanto all'altro telo croceo, non trova nessuna logica ubicazione nei descritti indumenti, nè si può attribuire con certezza al letto funebre compiuto dalle stoffe A, B, C e D.

A questo proposito s'impone il ricupero degli avanzi, che, come abbiam detto, furono lasciati nell'arca: coi quali forse sarà facile risolvere il problema di questi due pezzi *sbandati*, o comunque completare le parti mancanti delle tuniche, salvo in quei tratti distrutti dal tempo.

Un particolare di non lieve importanza occorre rilevare dall'esame dei frammenti così ordinati e ricongiunti: cioè che non rimane fra d'essi alcuna vestigia di fodere; le quali non è attendibile siano andate totalmente marcite, quando han resistito nelle istesse condizioni tessuti ben più effimeri e leggeri. Questa assenza in rapporto al fatto già notato, che ogni parte del vestiario è scucita e priva di asole e bottoni, e che le vesti sono alquanto risigate, noi la spiegheremmo ricostruendo nel seguente modo i pietosi uffici che precedettero la tumulazione di Cangrande.

Il 22 luglio del 1329 egli morì in Treviso: indi la salma, trasportata a Santa Maria della Pecana, venne imbalsamata — « aromatis arte refectum » (29) — e avvolta nelle bende di due specie di lini, quali forse eran presti in quel luogo. Il 25 seguente fu tumulata in Verona (30); e poco innanzi, ritagliate espressamente le vesti sepolcrali, messe insieme in fretta con qualche imbasto e senza fodere, le adattarono alla meglio alle spoglie ormai irrigidite (31).

Poscia, con mano tremante per la triste bisogna, dal broccato oro e argento, praticatovi un taglio, interrotto da un impeziente sgarro (32), ne spiccarono un telo, che, steso al fondo del sarcofago cosparso d'erbe aromatiche, accolse la salma; e questa covertarono d'un altro prezioso drappo inaugurato da una pezza intonsa (33), sul quale, infine, il tempo distese il suo incorruttibile velo nero.

(1) L'atto di ricognizione è pubblicato da A. AVENA, *La salma e la tomba di Cangrande I della Scala*, in: *Dante e Verona*, Verona 1921.

(2) Per le tessili iscrizioni arabiche in genere, cfr. GUEST, *Notice of some arabic inscriptions on textiles at the South Kensington Museum*, in: *Journal of the R. Asiatic Society*, 1906; pag. 337.

(3) Secondo il prof. M. Guidi, l'ipotesi di un'imitazione fantastica di lettere arabiche a scopo ornamentale par certo sia da escludere, mentre egli propenderebbe a ritenere l'iscrizione una delle solite che ricorrono in oggetti artistici, auguranti gloria, felicità, lunga vita, ecc. a colui il quale quelli eran destinati, ma corrotta e resa illeggibile causa la poca fedeltà cui un eventuale ori-

ginale può esser stato riprodotto da un artefice imperito di scrittura araba.

Ma il dott. E. Kuhnel di Berlino, considerando il valore calligrafico dei caratteri, non ammette la corruzione del testo come dovuta a imperizia, e suppone che l'iscrizione, forse sacra, sia stata appositamente storpiata perchè i cristiani, ai quali la stoffa, qual prodotto di esportazione, era forse destinata, non avessero a profanarla.

Il prof. U. Monneret, invece, invertito l'ordine di alcune parole leggibili, ne ricava un trisagio ridotto, attribuendolo, qual criptogramma, a un arabo-cristiano che per prudenza abbia voluto dissimulare l'abiura.

Fra tali dubbiezze, noi ci asterremo dall'appoggiare la tesi dell'origine di codesta stoffa su dati filologici, anche per non incorrere in nuove deviazioni di giudizio, dopo l'esperienza della falsa lezione Karabacek — che riferiremo nelle pagine seguenti — responsabile della leggenda *siciliana* relativa ai tessuti di Ratisbona. Nondimeno, sebbene ignari di lingua araba, crediamo essere più prossimi al vero, spiegando nel modo seguente l'incongruenza fra il carattere litterale e il contenuto storpiato dell'iscrizione.

Innanzi tutto occorre riportarci all'officina da cui uscì il tessuto in questione, e seguirne verosimilmente le fasi preliminari alla sua lavorazione; le quali s'iniziano con l'opera del disegnatore, intento a tracciare con meditata cura le parole dettategli, che egli ripete in zone parallele longitudinali al telo, secondo l'uso orientale, colmando gli spazî fra l'una e l'altra con gli usufruiti ornati che già possiede. Poscia il disegno, così composito, passa al tessiere chè lo metta in opera: ma la prima obiezione che questi dovrà fare nel considerarlo, si è che la leggenda supera in lunghezza il passo massimo del suo telaio, adeguato alla seguenza di motivi normali. Allora — come inducono a credere altri tessuti dagli ornati contratti, semplificati e talvolta deformati — egli non esiterà a mutilare la leggenda riducendola con garbo estetico al necessario rapporto; ma senza tener conto delle ipotesi complicate cui il suo ingenuo lavoro di cesura potrà a distanza di secoli suscitare.

(4) R. ROGADEO, *Il tesoro della R. Chiesa di S. Nicola di Bari*, in: *L'Arte*, anno V, fasc. IX-X e XI-XII.

(5) STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser Friedrich Museum*, in: *Jahrbuch der Preus. Kunsts.*, 1903.

(6) Da una cronaca edita dal BARTOLOTTI e riferita da GANDINI, *Ars textrina*, Roma, 1887.

(7) DREGER, *Europäische Weberei und Sticherei*, Wien 1904, tav. 187.

(8) MUNSTERBERGER, *Chinesiche Kunstgeschichte*, Esslingen, 1910, vol. II, pag. 339.

(9) FALKE, *Kunstgeschichte del Seidenweberei*, Berlin, 1913, vol. II, p. 50 e segg.

(10) Vedi il mio articolo precedente, *Oro testile*, ecc. Anche il prof. Vacca sinologo della R. Università di Roma, ebbe a confermarmi che: nel XIV sec. in Cina non si è mai usato l'oro membranaceo. Per altro, quello papirifero cinese, per la sua struttura laminare lo troviamo definito *oro battuto* ne *I Viaggi* di M. POLO.

(11) BUSHELL, *L'art chinois*, Paris 1910, pag. 22.

(12) MARTIN, *A history of oriental carpets*, Vienna 1908, cap. II (*The art during the dominion of the Mongols over Persia*).

(13) SARRE, *Denkmäler persichen Baukunst*, Berlin, 1901.

(14) SALADIN, *Manuel d'art Musulman*, vol. I, cap. IV.

(15) FALKE, op. cit., vol. II, fig. 366.

(16) KARABACEK, *Die liturg. Gewänder mit arab. Inschriften in Danzig*, in: *Mitteilungen des Oesterr.*, mus., V.

(17) *Chinese and Japanese brocades*, in: *Bulletin of the Metropolitan Museum*, vol. XV, n. 2. Cfr. pure per il tipo della tessitura e del disegno FALKE, op. cit., vol. II, fig. 321.

(18) FRATTINI, *Storia della Basilica e del Convento di San Francesco d'Assisi*, Prato, 1882.

(19) Animali addossati e affrontati entro dischi, di carattere bizantino-arabico le caratterizza: cfr. FALKE, op. cit., vol. I, p. 119 e segg.

(20) BINI, *I Lucchesi a Venezia*, Lucca, 1853.

(21) M. POLO, *I viaggi*: «Quivi (in Yezd) si lavora drappi d'oro e di seta che si portano per molte contrade»; «Le donne [di Caramania] lavorano tutte cose a seta e ad oro e a uccelli e a bestie, nobilmente; e lavorano di cortine e di altre cose molte riccamente; e coltri e guanciali e tutte cose».

(22) Debbo questa notizia al prof. Monneret, e la seguente al dott. Kuhnel.

(23) FALKE, op. cit., vol. II, pag. 54.

(24) MERKEL, *Come restivano gli uomini del «Decameron»*, Roma, 1898: «La gonnella era usata tanto dagli uomini che dalle donne; quella da uomo era piuttosto lunga ed aveva maniche».

(25) BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, 1907, 75.

(26) ORTI-MANARA, *Cronaca inedita dei tempi degli Scaligeri*, Verona, 1852, pag. 11.

(27) VARCHI, *Storia fiorentina*, ed. Milanesi.

(28) CHU-CHIA-CHIEN, *The Chinese theatre*, London, 1922.

(29) FERRETO DE' FERRETI, *Le Opere*: *Istituto Storico Italiano*, pag. 100, V. 352 (rifer. dall'AVENA nell'op. cit.).

(30) La salma par certo sia stata messa provvisoriamente nella tomba dei padri in Santa Maria Antica, indi a pochi anni traslata nell'attuale area monumentale sulla porta della stessa chiesa (cfr. AVENA, op. cit.).

(31) L'uso d'imbastire in fretta le vesti, se non al defunto, a chi doveva accompagnarlo in gramaglie alla sepoltura, dava a questi il nome d'*Imbastiti*.

(32) Codesta azione drammatica ci viene suggerita dalle riferite caratteristiche del broccato stesso lettera D.

(33) Dico intonsa perchè reca, come si è visto più sopra, la testata del telo col marchio del mercante.

VELLUTI AULICI

Fig. 1. — PALIOTTO DI SISTO IV (Basilica di Assisi).

VELLUTI AULICI (*)

I precipui caratteri generici dell'arte tessile nei secoli passati, si distinguono per una propria flora ornamentale, dovuta non solo a necessità tecniche e a un senso di riservatezza schiva di rapporti con le industrie affini, ma ben anche al libero affermarsi del gusto del colore, astraente dalle forme precise ed oggettive. Lento ne fu lo sviluppo per opera di umili ed oscuri tessieri; i quali, se non legarono il nome ai singoli prodotti, diedero all'arte loro fisionomia nazionale per eccellenza, tipica e varia di colori quanto italiche primavere.

Ma oltre le variopinte messi, cresciute all'aria libera, si vollero coltivare in chiusi tepidarii rare specie per diletto di pochi magnifici signori: ciò sono le stoffe di stile illustre, dense di quella special ricchezza pomposa delle cose regali; le quali, sebben elette, riflettono piuttosto l'intenzione adulativa degli artefici e la vanità dei committenti, che non meglio il tipo genuino dell'arte spontanea e corrente. Primeggiano fra queste speciose opere, che intitoliamo auliche alle corti che le accolsero e le favorirono, i drappi aurei qui riuniti in esame, e che ai loro tempi si definirono enfaticamente « i sovrani velluti del mondo ».

All'arte di Antonio del Pollajuolo deve la precedenza il paliotto regalato nel 1475 da Sisto IV della Rovere alla basilica d'Assisi (*fig. 1*). Nel mezzo vi è affigurato il pontefice genuflesso in adorazione di S. Francesco: ai lati, due corone di quercia incorniciano l'araldica rovere, avvolta il fusto d'un filatterio inscritto SIXTUS IIII PONT. MAXIMUS: sottostanti ad esse corone, ceppi bipartiti dilatano frondenti rami carichi di ghiande, rattenuti da nastri svolazzanti. Qual frontespizio, sovrasta il palio e l'illustra un fregio in ricamo, diviso in quattordici scomparti: con la Vergine e il Bambino, il mediano; con Santi, i laterali: con le armi papali sorrette da angioli, i due estremi. Pure in ricamo su seta riportata, sono i volti e le estremità delle due figure titolari, non arrivando la tessitura a finezze fisionomiche.

La qualità del drappo è la più ricca che telaio possa dare: fondo aureo, ornati cam-

(*) Dalla *Rassegna d'Arte*, anno 1920, fasc. 9-10.

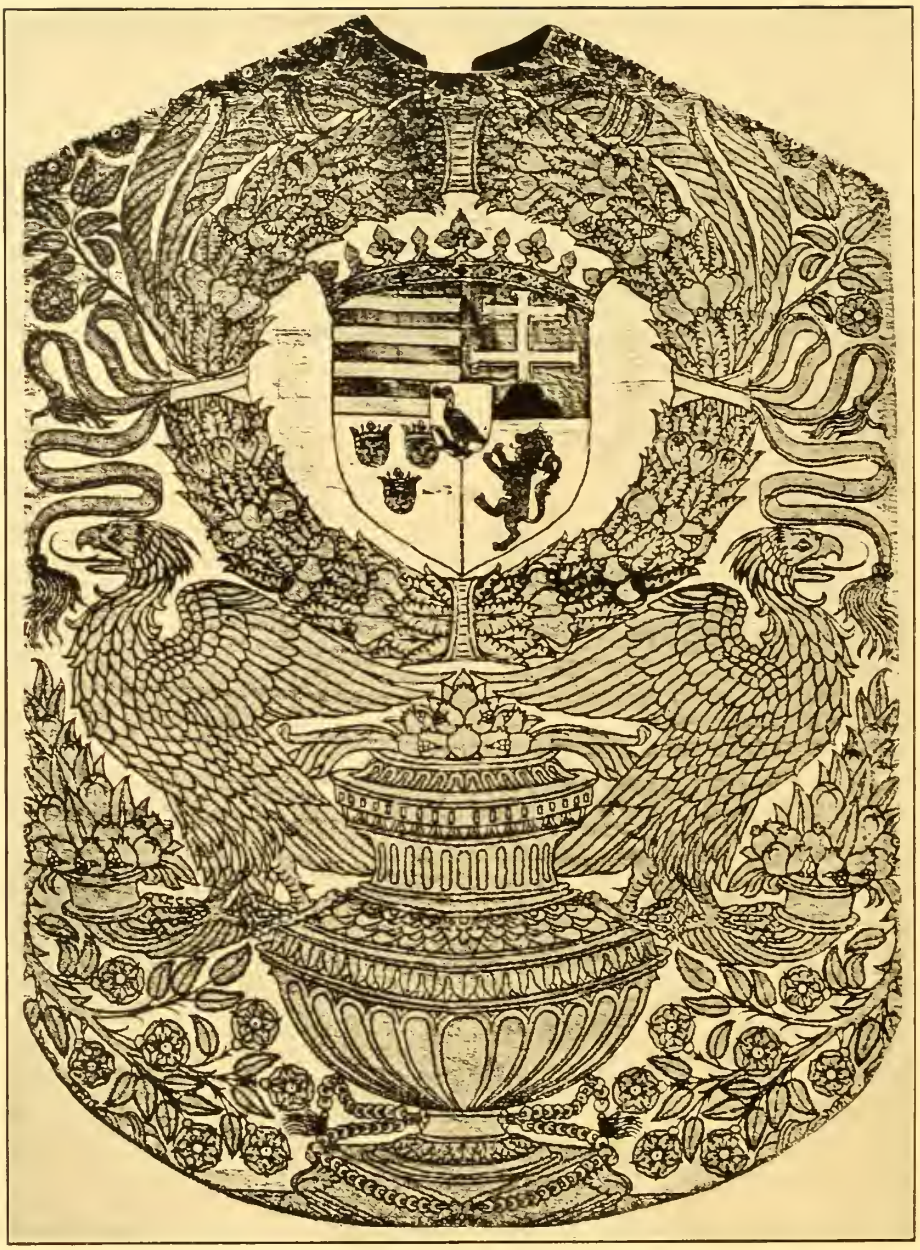


Fig. 2. — DOSSALE DI UN TRONO DI MATTIA CORVINO, RIDOTTO IN PIANETA
(Castello reale di Oefen, presso Budapest).

piti di foltissimi riccetti d'oro e d'argento, e delineati in velluto rosso.

Il disegno nitido e preciso nelle parti ricamate, quasi inciso col bulino; la stretta somiglianza stilistica della figura di S. Francesco con quella di S. Jacopo nella tavola del Pollajuolo, fatta per la chiesa di San Miniato; e più particolarmente le estremità del Santo ossute e nervose con il mignolo della destra contratto, e la testa del medesimo dagli zigomi sporgenti — seguendo il Venturi — sono caratteri sufficienti per non

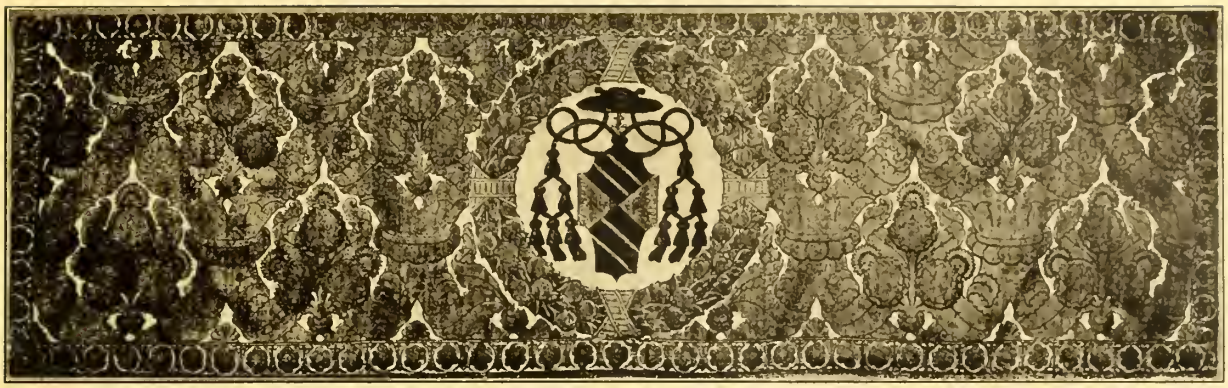


Fig. 3. — PALIOTTO DELL'ARCIVESCOVO PEDRO GONZALES DE MENDOZA (Duomo di Toledo).

Fig. 4. — CASULA DI CALISTO III (Velencia).

ammettere dubbi sulla paternità del cartone originale di codesto palio (1). Anche molteplici appaiono i punti di contatto fra le figure ricamate nel fregio relativo, con quelle delle Virtù disegnate in parte da Antonio per ornare la Sala del Magistrato della Mercanzia.

All'attribuzione del Venturi acconsente pure il Falke (2), e la estende per ben fondate analogie a due gemelli dossali di trono, fatti espressamente per Mattia Corvino, re d'Ungheria [1458-1490] : l'uno, integro, in possesso della famiglia Erdödy (3); l'altro, ridotto in forma di pianeta, nella cappella del Castello di Oefen, presso Budapest (*fig. 2*): entrambi nella tecnica elaborata identici, e simili nello stile grafico al paliotto d'Assisi.

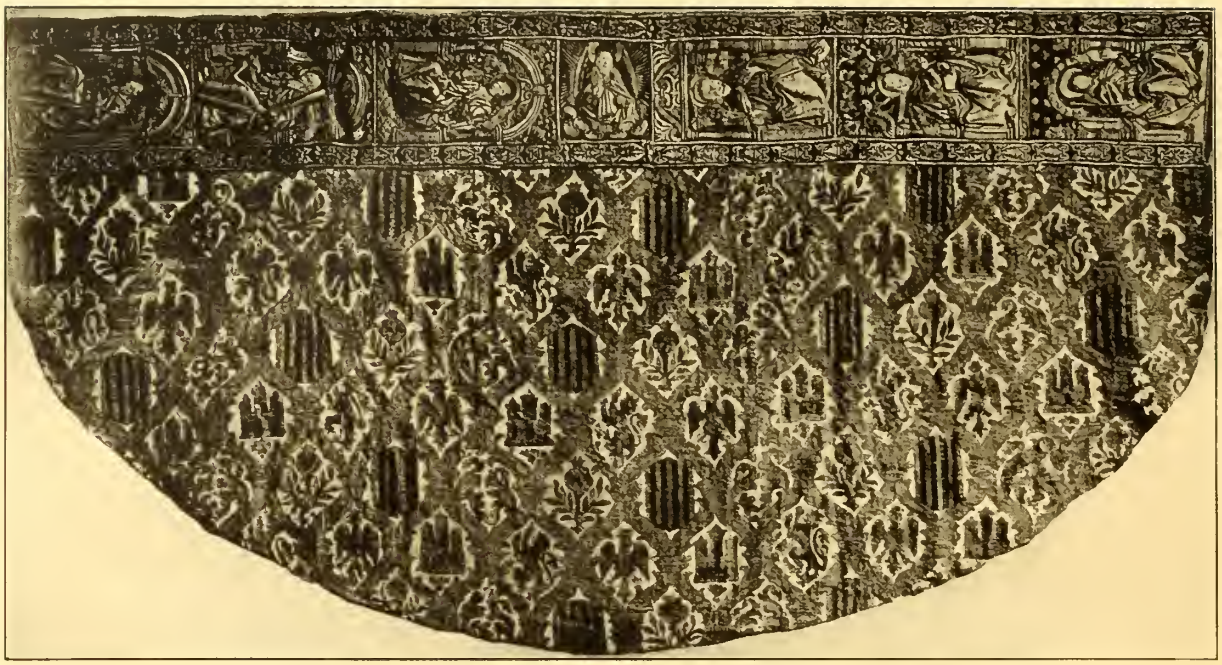


Fig. 5. — PIVIALE DONATO DA ISABELLA LA CATTOLICA AL PRIMO VESCOVO DI GRANATA
(Museo storico dei tessuti, in Lione).

Mostra il primo esemplare Erdödy lo stemma reale entro corona di quercia e frutti; sotto cui campeggia un vaso a baccelli e a squame, fiancheggiato da superbe aquile che poggiano sopra cornucopie colme di melagrane, fra rami di rose e nastri svolazzanti: il tutto, incorniciato in una nicchia sorretta da pilastrini aventi per base un pavimento di formelle quadre in prospettiva fuggente. Il ricco disegno intricato, ma nitido, proprio all'incisione e al niello, e lo scorcio del pavimento, tipico nelle tarsìe corali, come in quelle di Monteoliveto, fan quasi dimenticare la natura tessile dell'opera, ritraente dalla forma, più che dal colore, la maggior ricerca di effetto; la quale ben si addice, del resto, all'immobilità architettonica dei seggi e degli altari cui cotesti drappi eran destinati nelle grandi solennità, mentre invece la varietà del colore più pittoricamente vuol vivere solo nelle mobili vesti dei personaggi.

Tornando alla attribuzione comune ai tre drappi, la corrobora un passo del Vasari nella vita del Pollajuolo, ove dice che: « col disegno di costui furono fatte per S. Giovanni di Fiorenza due tonacelle ed una pianeta e piviale di broccato riccio sopra riccio, tessuti tutti di un pezzo, senza alcuna cucitura; e per fregi ed ornamenti di quelle furono ricamate le storie della vita di San Giovanni ». Ed infatti codesti fregi, esistenti tuttavia nell'Opera di Santa Maria del Fiore, offrono al confronto perfetta identità di stile con i ricami del paliotto d'Assisi; il cui *broccato riccio sopra riccio* è appunto inconsutile, e non in teli cuciti secondo l'uso consueto.

Altresì in un sol pezzo di broccato riccio figurato troviamo descritto un piviale nel li-

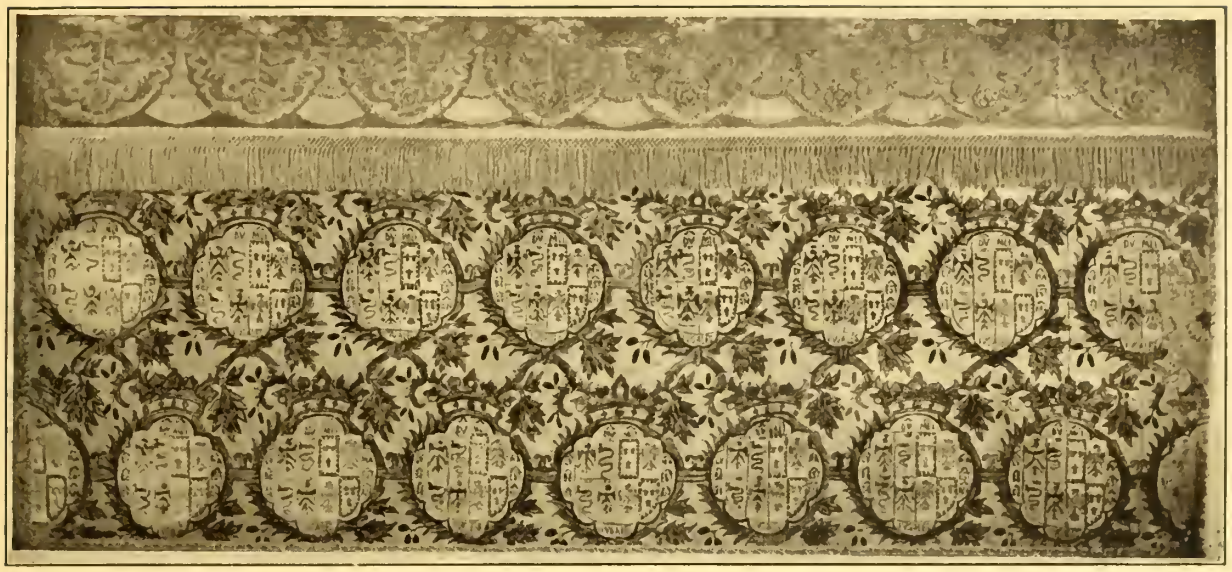


Fig. 6. — PALIOTTO DI LUDOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE
(Santuario del Sacro Monte, sopra Varese).

bro degli introiti e delle uscite sotto il pontificato d'Innocenzo VIII [1484-92], successore al prefato Sisto IV: « pro uno piviale in un petìo brochati auri et argenti ricci cum Baptismo »... (4). Ed ivi apprendiamo anche come l'amore del fasto, spingesse detto papa a pagare per undici *canne de brochato auri ricio* ben altrettante migliaia di ducati d'oro (5). Fra le meraviglie tessili che gli appartennero, a precisarne l'impronta personale, va ricordata una cintura di spada, intessuti d'ambo i lati in rosso oro e argento, il suo stemma, il nome e l'anno 1491 in cui fu donata al langravio Guglielmo I d'Assia (6).

Come s'intende, le stoffe più ricercate e di maggior valore intrinseco erano allora i broccati *riccio sopra riccio* che usavansi talvolta in pagamento invece del numerario (7). Fra queste, altri saggi cospicui si ammirano nella casula di Calisto III [1455-58] in Valencia, appositamente tessuta col suo passamano svolgentesi in curva alla balza inferiore (*fig. 4*); e nel paliotto del duomo di Toledo, dedicato all'arcivescovo Pedro Gonzales de Mendoza [† 1495], detto il Re di Castiglia (*fig. 3*). Ivi il suo stemma campeggia — girato dalla solita corona policarpa — in campo *estofado d'oro* a tronchi conserti carichi di foglie lobate e cardi fioriti; e lo stile ornamentale nella sua robusta grandiosità s'adegua al denso velluto di ben tre spessori soprarriccio qual bassorilievo tessile.

Sempre alla stessa tecnica e alla manifattura nostra, appartiene il piviale offerto da Isabella la Cattolica al primo vescovo di Granata, in occasione dell'esodo definitivo dei Mori nel 1492: il quale piviale (*fig. 5*) — nel Museo di Lione — mostra, fra rami piegati a losanghe attraverso corone, lo stemma della regina con quelli delle provincie liberate di Leone, Castiglia, Aragona e Granata.

Un altro capolavoro di oreficeria tessile, così finemente cesellato da sembrar uscito

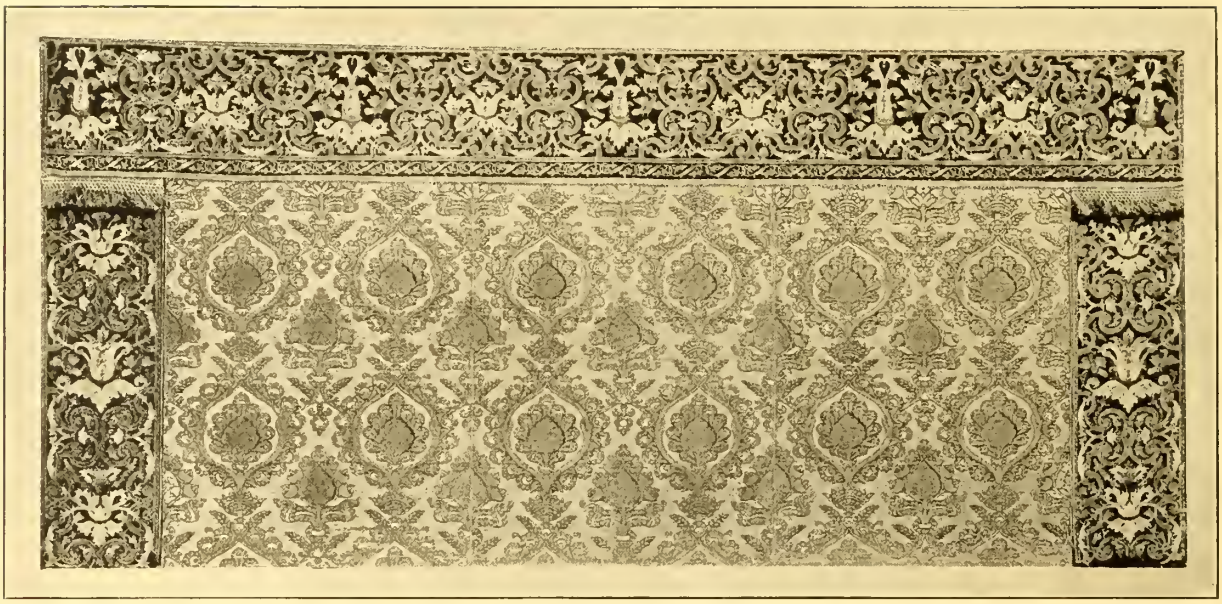


Fig. 7. — PALIOTTO SFORZESCO (Collezione privata).

dalla medesima fabbrica del menzionato palio di Sisto IV, o dagli stessi armadii del suo successore, tanta n'è la ricchezza, si riconosce nel paliotto donato da Ludovico il Moro e Beatrice d'Este al Santuario del Sacro Monte, sopra Varese (*fig. 6*). In esso, fronde di lauro incorniciano le armi abbinate delle due famiglie gentilizie, e recano intorno i monogrammi DV MLI LV BE SF MA EST AN JUGALES, che si sciolgono: « Duces Mediolani Ludovicus Maria Sfortia Beatrix Anna Estensis Jugales ». Il fondo del broccato è d'oro, come pure gli ornamenti in soprariccio, profilati di velluto rosso; mentre gli stemmi, contesti in seta policroma, sembrano di smalto. In ricamo n'è invece la testata con l'impresa della *spazzola* e del *caduceo*, fra biscioni affrontati.

Allo stesso telaio, onde uscì cotesto broccato, si deve certamente quest'altro, qui riferito a *fig. 7*, risultando di teli della medesima opera e precisa altezza del primo (cm. 57), cuciti in tre pezzi che formano il solito paliotto; ma il disegno ne ritorna in più modesta edizione, priva degli stemmi e con le sole corone ducali alla sommità di ghirlande di fiori e spiche, entrovi pigne alzate d'argento con penne intorno. Questo il classico motivo milanese, quale possiamo riconoscere in dipinti, e che varia dal veneziano — meno determinato e più coloristico — per la maggior precisione grafica nel raggruppare e distinguere gli elementi floreali. Larghi fregi di velluto chermisi ricamato d'oro a disegno mistilineo con uccelli e festoncini, limitano tre lati al frontale; e, sebbene posteriori al broccato di circa mezzo secolo, sono pur essi di gusto lombardesco.

La tecnica di questi due tessuti sforzeschi par rispondere precisamente a quella di un famoso broccato che Ludovico il Moro, nell'estate del 92, pagò in ragione di quaranta

Fig. 8. — VELLUTO SFORZESCO (Museo Poldi-Pezzoli, in Milano).

ducati il braccio, per farne una veste a Beatrice consorte: era in « rize soprorizo d'oro cum qualche argento, lavorato ad una divisa che si dimanda el fanale, zoè el porto de Genua che sono due torre, cum uno breve che dice: Tal trabalio mes places par tal thesauros non perder » (8).

Tale traffico mi piace per non perdere tanto tesoro: parole schiette che rivelano inestinguibile sete di lusso, ostentate in una veste quasi per riconoscenza all'attivo commercio, fonte di tante raffinate dovizie e delizie!

La caratteristica tecnica negli enumerati soprarizzi d'oro e argento si conferma illustre per destinazione, ritrovandola anche imitata dal pennello di Hans Holbein, con analitica precisione, in una veste indosso ad Enrico VIII d'Inghilterra. La quale veste ci fa appunto pensare a quel drappo menzionato *imperiale d'oro* in un trattato del secolo decimoquinto su *L'arte della seta in Firenze*, fra i più pesanti e cari in ragione del metallo contenutovi (9).

Sebben fuori della tecnica fin qui seguita, dobbiamo nondimeno, per il proprio stile aulico, annoverare alcun'altre stoffe ancora, rifacendoci alla corte sforze-

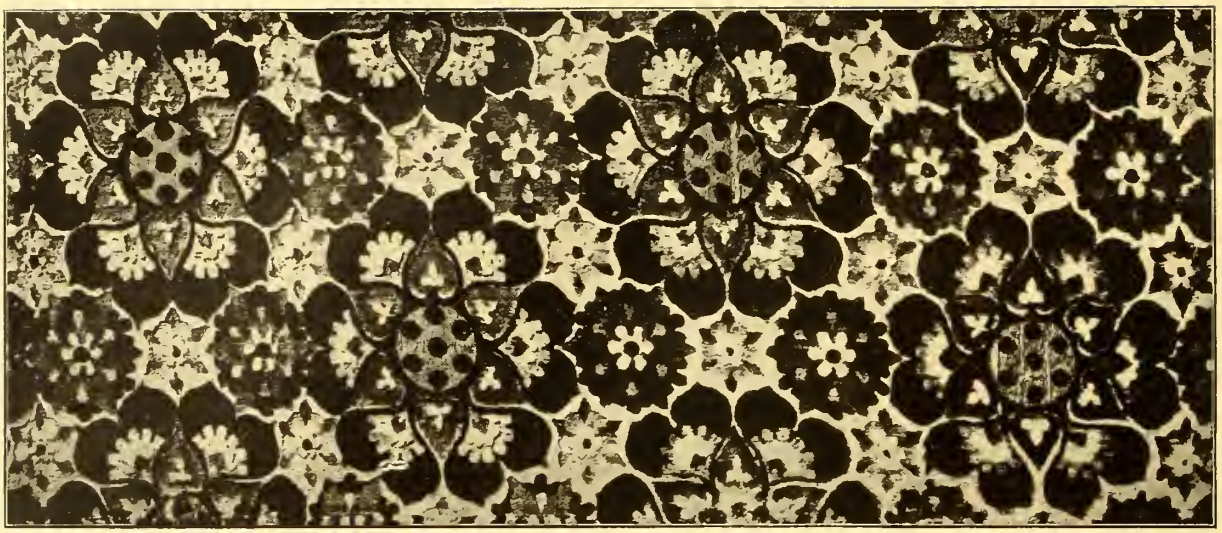


Fig. 9. — VELLUTO MEDICEO (Collezione Franchetti, in Firenze).

sca, cui appartiene il famoso velluto — ora nel Museo Poldi-Pezzoli di Milano — irradiato in campo rosso, di rosoni d'oro con le colombe in argento, recanti un polizzino che dice: « A bon droit » (*fig. 8*). Detto velluto, trasformato in paliotto per devota offerta, è forse quello stesso che Beatrice d'Este indossava in Venezia, quando fu ricevuta dalla Serenissima, al cui cospetto apparve, secondo una cronaca, « cum la veste de broccato d'oro de le columbine » (10).

Son questi gli ultimi riflessi del lusso fantastico della corte di Ludovico, allorchè all'arte del tessere si chiese il maggiore splendore, e fu la più intimamente amata come meglio consona al gusto dei tempi. Nelle cronache di allora, i nomi delle stoffe preziose risuonano così spesso, e li accompagna tanta dovizia di ricordi, da trasformare alla nostra fantasia gli stessi episodii storici in rappresentazioni sceniche, dove gli attori illustri sembran mossi da una ricerca d'arte coreografica più che non da ragioni pratiche. E pur gli stessi misfatti che si vogliono attribuire al Moro, liberati col tempo dall'orrore che incutono, ci appaiono quasi intonato sfondo oscuro al rutilante sfarzo del suo mondo.

In Milano, se non solo per lui, ma certo per di lui impulso, la tessitura nel '74 teneva occupati ai velluti ben quindicimila operai, le cui opere eran richieste avidamente dovunque, fin nella Germania, che mandava commercianti a farne incetta (11), e dove tuttavia insieme alle stoffe veneziane continuano a riflettere italico colore, dai sacri dipinti tedeschi ritraenti i più smaglianti aspetti del lusso ecclesiastico.

Ed ora l'esame di un altro velluto, ci conduce alla corte medicea al tempo del Magnifico (*fig. 9*); e palpita tutto di grandi rose dai petali simili ad ali di farfalle esotiche, disposti intorno ad uno scudetto d'oro a sette palle rosse, nella precisa forma di clipeo, qual'è segnato sul basamento donatelliano della tomba di Giovanni de' Medici, in San Lorenzo.

Per lo stile più prezioso, proprio alle so-

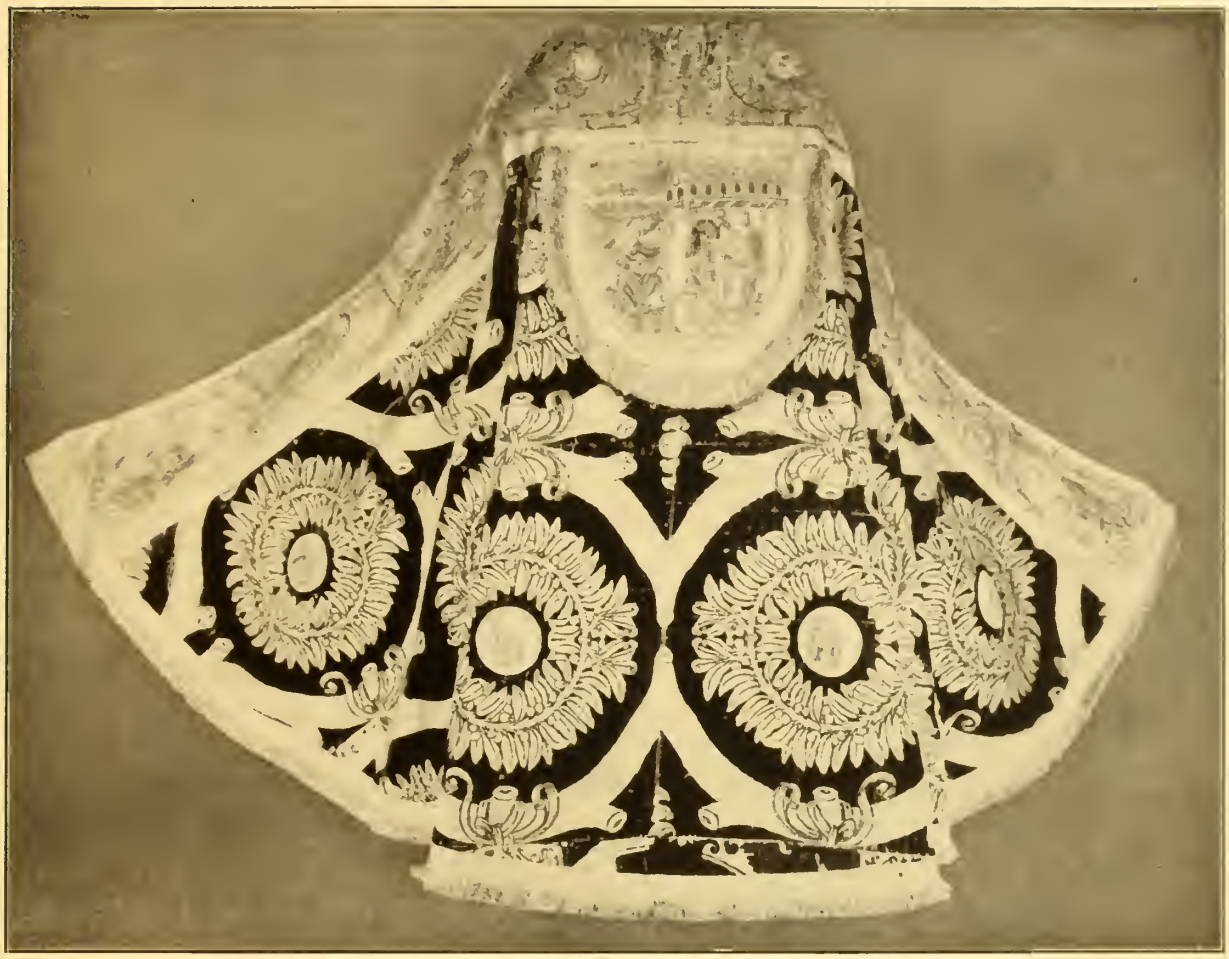


Fig. 10. — PIVIALE MEDICEO (R. Galleria degli Arazzi, in Firenze).

lenni occasioni, si distingue il drappo pur mediceo, ond'è confezionato un piviale, nella R. Galleria degli Arazzi in Firenze (*figura 10*). In campo chermisi vellutato svolgesi d'oro un ampio disegno di rami abbinati senza fronda, congiunti da eleganti fiocchi, formando austera cornice a serti di lauro, al cui centro: medaglioni con figure di Santi, che richiamano il ricamo del fregio e del cappuccio pluviale.

Secondo un frammento rivelatore — nel Museo Artistico - industriale di Berlino — sotto ai medaglioni ricamati esisterebbero gli originali stemmi medicei: i quali offrono la particolarità araldica della settima palla gigliata ancora in rosso — come appena assunta all'arma che conserva tuttavia la forma clipeata — e in maggior grandezza sulle altre, quasi si riferisse all'occasione delle nozze reali di Caterina de' Medici con Enrico II di Francia nel 1533 (*figura 11*).

Di cotesti fasti d'Aracne medicea non meravigliamo pensando a qual punto di perfezione era giunta in Firenze l'industria tessile al quattrocento. V'eran nel '72, secondo afferma il Dei, ottantatre botteghe magnifiche dell'arte della seta, dando la-

Fig. 11. — SVILUPPO DEL MOTIVO PRECEDENTE.

voro a quindici o sedicimila persone, occupate a settemila telai battenti, dai quali fluivano tessuti ai mercati di Roma, Napoli, Genova, Spagna, Catalogna, Siviglia, Turchia, Barberia, Avignone, Londra, Lione e Anversa (12). Non è fatta menzione di Venezia, che per conto proprio filava i colori dello spettro in mirabili armonie, nè di Milano sufficiente alle brame sforzesche; ma è ricordata bensì la Spagna stessa già così ricca, ed avida nondimeno di festosi drappi, che in misura di picche voleva prenderli alla bella Florencia, per mano delle proprie soldatesche giunte all'Apparita: « Bella Florencia, tornaremos tus terciopelos a la medita de nuestras picas! ».

Ed ora si chiude la rassegna con lo stendardino *figura 12*. Ha il fondo broccato d'oro, ornato in velluto cremisi di due spessori con il consueto motivo del tronco fiorito: al cui centro campeggia un fiorone lobato a pennacchio e corolle intorno, recante intessuto uno scudetto in forma di bucranio, con leopardo gradiente, in riccetti d'argento, su prato fiorito. La solita cimosa ne limita i lati verticali, ed un listello taglia il disegno alle testate del telo. Lo stemma, non bene identificabile, potrebb'esser forse degli Alemanni, o dei Lopes che ebbero un cardinale pontificando Alessandro VI.

Un quadro di Giovanni de Boccatis — nella Collezione Cook in Richmond — rappresentante la Vergine col Bambino, mostra un baldacchino con banderuole pendenti a disegno gotico e stemmi in mezzo: ma può meglio darsi fosse il nostro un ornamento di qualche *residenza* o seggio, detti *pancali* negli inventarii del quattrocento, ove son descritti quasi sempre con armi e imprese, come in quello dei beni di Lorenzo il Magnifico.

Giunta a tal segno di perfezione da rendere con la ricchissima sua tecnica ogni libera fantasia artistica, l'industria gloriosa dei tessuti doveva quasi necessariamente avviarsi al decadimento. L' autunnale dorata ricchezza dei broccati e dei palii carichi di cardi e di melagrane aperte, già ne segna la piena maturità; e negli anni che seguono il cinquecento, cominciano a cadere le bel-

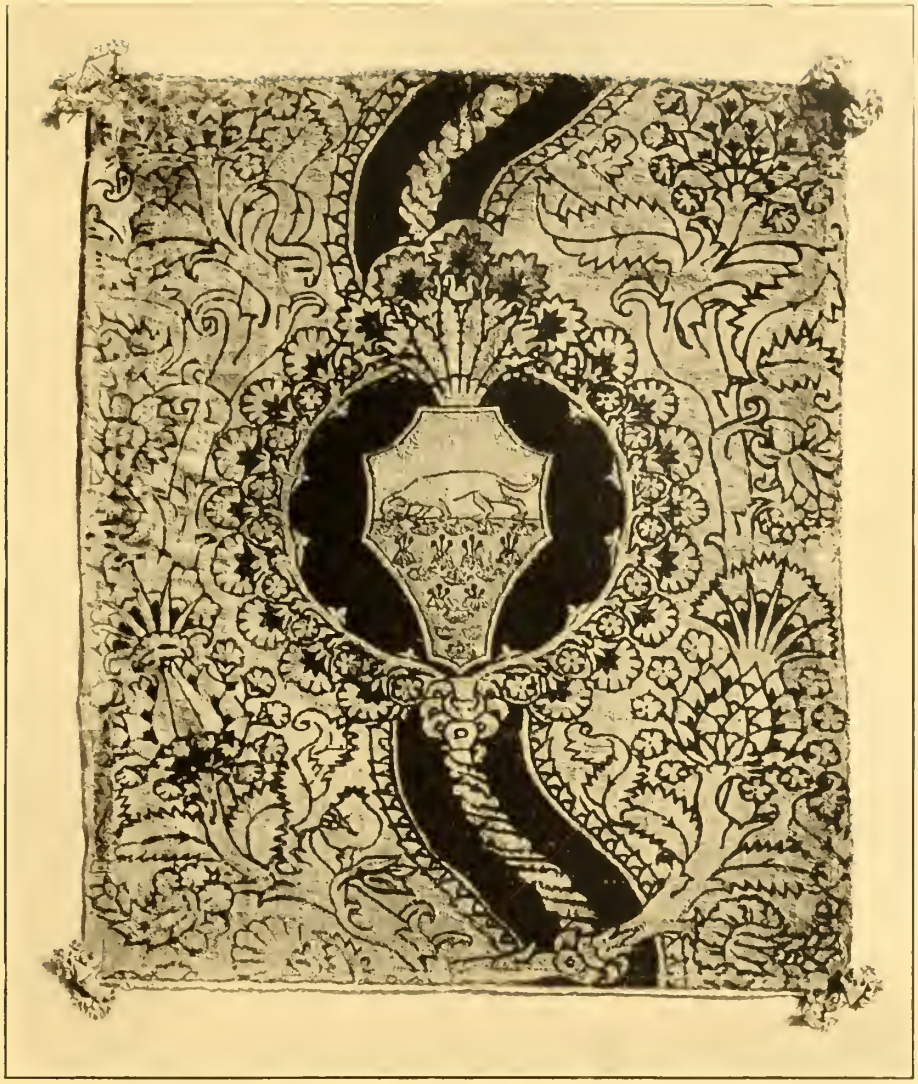


Fig. 12. — PANCALE GENTILIZIO (Collezione privata).

le foglie lobate dalle tessili spalliere, scoprendo la geometrica monotonia degli intricati arbusti, che non daranno più fiori nè frutti per un lungo inverno.

(1) *Il paliotto di Sisto IV nella Basilica d'Assisi*, ne *L'Arte*, 1906, III.

(2) *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, vol. II, pag. 114, fig. 546.

(3) Riferito in: *Archeologiai Ertesitö*, 1887, pag. 404, e in *Milleniums werkes*, 1896, vol. II.

(4) MUNTZ, *Les Arts e la Cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III*, Paris, 1898, pag. 128; A. S. V., Intr. et Ex., 1489-1490, fol. 220.

(5) Ibidem, p. 121; A. S. V., Divers. Cam., 1489-1491, ff. 278, 279 V.

(6) J. LESSING, *Die Schwester des Preussisschen Kron-tresor*, in: *Jahrbuch der K. Preus. Kunst.*, 1895, pagina 120.

(7) MUNTZ, op. cit., pag. 39; A. S. V., Intr. et Ex., 1489-1490, fol. 218.

(8) MALAGUZZI, *La Corte di Lodovico il Moro*, vol. I, pag. 410.

(9) Per cura di GARGIOLLI, ed. Barbèra, 1868, cap. L e LXVI.

(10) MALAGUZZI, op. et vol. citt., pag. 410.

(11) Ibidem, pagg. 165 e 168.

(12) GARGIOLLI, op. cit.: *Comento al Trattato*, pagina 225.

RELIQUIE TESSILI RINVENUTE NELLA TOMBA DI SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA IN RIMINI

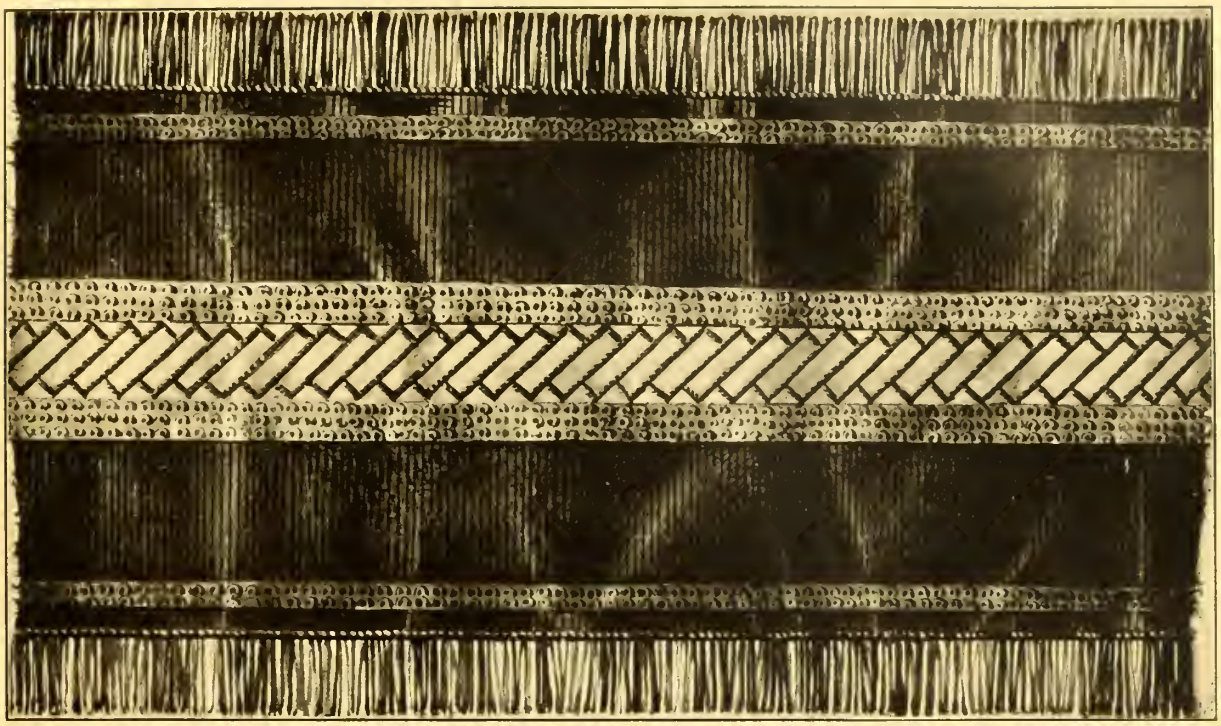


Fig. 1. — CINGOLO IN VELLUTO SOPRARICCIO, DI SIGISMONDO MALATESTA (*ingrandito*).

RELIQUIE TESSILI RINVENUTE NELLA TOMBA DI SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA IN RIMINI (*)

Intessute nei secoli d'ogni nostra virtù e difetto, dall'innato pudore alla decadente vanità, le stoffe, quali necessari prodotti artistici, sono tenacemente connesse, sebben volubili negli aspetti, alla vita e alla storia dell'uomo, non meno della veste vellosa o piumata a certe belle specie animali cui ne rivela le abitudini e il carattere.

Ecco perchè quando evochiamo un dato momento storico si illuminano alla nostra fantasia, esperta nei segreti del passato, improvvise immaginazioni tessili balenanti e volubili secondo il mutare de' tempi. Basta talvolta un solo nome: nominiamo Costantino, e un sùbito fruscio serico, un bisbiglio di sommessi colori si desta dalle cicíate porpore della corte di Bisanzio a chiederci se dobbiamo intendere il *Porfirogenito*, o non invece il suo scialbo omonimo togato, recante il labaro di Cristo alla soglia del medioevo. Tale si compie l'estetica della storia nello studio dell'arte testrina.

Taccio quanto ancora palpitassero le stoffe alle aure del Quattrocento, perchè lo dicono pure i marmi, e in ispecie quelli del Tempio Malatestiano di Rimini: il quale, come dedicato in segreto all'amore di Sigismondo per Isotta, mentre si presenta

(*) Dalla *Rassegna d'arte*, Marzo, 1921.

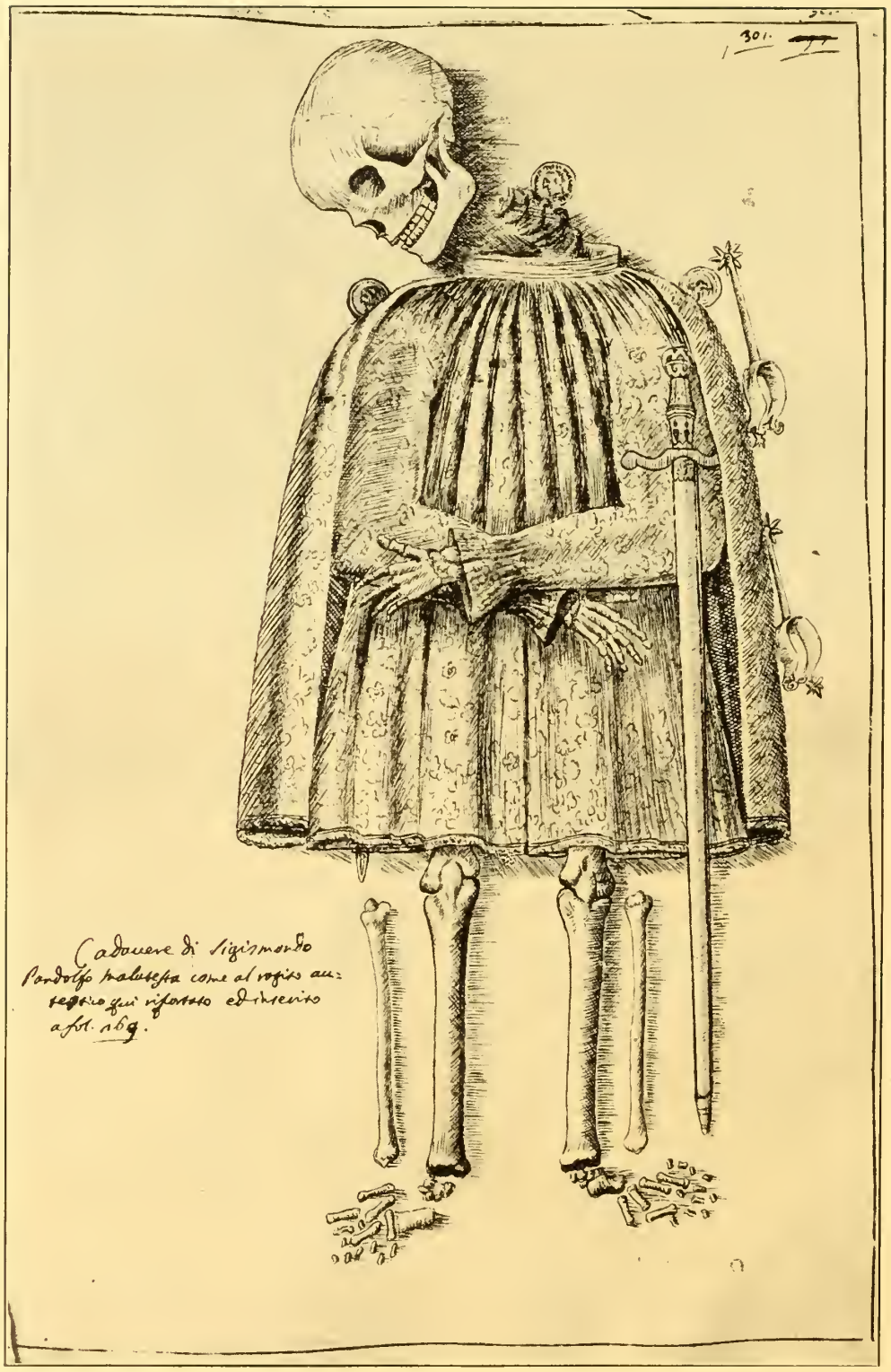


Fig. 2. — RELIQUIE TOMBALI DI SIGISMONDO MALATESTA. QUALI SI RINVENNERO NEL 1756
(Da un'incisione in « Novelle Letterarie »).

Fig. 3. — RITRATTO DI SIGISMONDO P. MALATESTA (Pier della Francesca).

al di fuori logicamente freddo nelle sue umanistiche linee albertiane, dentro conserva del romantico tepore medioevale fra gotici drappeggi d'alcova pietrificati in armonici accenti al sacro silenzio delle tombe illustri.

Contemplando appunto quella che n'è priva, di Sigismondo Pandolfo Malatesta, allogata presso la cappella del di lui Santo patrono, spesso lo sguardo della fantasia, stanco d'indugiare fra monotoni chiaroscuri architettonici, si spinse entro l'arca come a ritrovarvi qualche lembo di colore che ben s'intonasse al magnifico condottiero cui furon pur tanto care le stoffe, quali un suggestivo complemento d'imperio richiesto dai tempi suoi.

Ma oggi alla luce del sogno, si contrappone la realtà con la propria conseguente ombra di delusione: delusione — diciamolo subito — dovuta al tempo operante in diuturno silenzio nell'oscurità dell'avello dal 1468, in cui morì Sigismondo, fino all'odierna ricognizione, avvenuta il 28 Settembre ultimo scorso, per iniziativa di Corrado Ricci, proprio in punto a salvare dall'estremo dissolvimento quanto nell'arca insigne ancora rimaneva.

Rimossovi il coperchio si poterono individuare, con i resti mortali miseramente confusi, varii frammenti tessili, le parti disgiunte della spada e del pugnale, gli speroni ed alcune medaglie di Matteo de' Pasti (1).

Causa del disordine fu una precedente incauta verifica nel 1756, alla quale dobbiamo in compenso un verbale abbastanza preciso ed obiettivo, che ci aiuta a ricostruire la foggia del vestito, di cui alcuni brani, fra i meno corrotti e raggrinziti, mostrano ancora il loro disegno nell'originale aspetto (2). Ma prima di procedere all'esame diretto delle reliquie, cominciamo col leggere i passi del verbale che ad esse si riferiscono, tenendo sott'occhio i disegni, che, sulla scorta del vero, furon tratti allorquando ogni cosa stava in sito, e l'opera del tempo non era ancora irremeabilmente avanzata (*fig.* 2) (3).

« Questo cadavere [quello di Sigismondo] era vestito di un ferraiolo cadente dalle spalle, che arrivava fino alla metà delle coscie; e questo di un drappo fiorato d'oro con fondo color tané, all'orlo del quale stava una frangetta d'oro e seta del medesimo colore, larga poco meno di un dito; quali fiori, a ricamo d'oro, erano di struttura piuttosto grande. Col detto ferraiolo stava coperto per la metà del corpo alla parte sinistra, quale rimossa, si videro le mani, e si osservò avere un abito grossamente increspato di simile broccato fiorato d'oro con fondo di eguale colore tané; e questo si estendeva sino alla lunghezza del suddetto tabarro, e all'intorno portava una frangetta come sopra d'oro e seta del medesimo colore; il quale abito era foderato di taffetà di colore suddetto ed aveva le maniche non molto larghe, ma lunghe in modo che arrivavano fino ai polsi di ambo le mani, e sopra di essi s'increspava all'uso dei manichetti; nel resto era fatto a foggia di rocchetti dei preti, sciolto ai fianchi, aperto per altro davanti, co' suoi fori dall'una e l'altra parte, come se da una stringa allacciar si dovesse, la quale però non ostante la somma diligenza usata non fu per verun conto veduta e trovata. Il modello di

Fig. 4. — BROCCATO DEL MANTELLO DI SIGISMONDO MALATESTA
(ricostruzione grafica).

questo abito può ciascuno che desidera vederlo nella pittura o sia ritratto del medesimo Sigismondo Malatesta, che mirasi nel muro interno della Cappella detta delle reliquie, sopra la porta, dipinto un tempo da Pietro di Borgo Sansepolcro l'anno cioè di nostra salute 1451 ».

I pezzi rimasti, poco aggiungono alla supposta forma originale del descritto ferraiuolo o giornea: il maggiore conserva ancora le increspature pertinenti allo scollo; altri minori recano la loro frangia cucita alla balza inferiore; e molti brandelli amorfi derivano dalle parti intermedie. Nondimeno nulla contraddice al raffronto con l'affresco di Pier della Francesca, ove chiaramente si vede il mantello, congiunto ad una specie di giubba, cadere dalle spalle ad ampie pieghe verticali (*fig. 3*). Era del resto quest'indumento molto in voga nel medio quattrocento, e variando di poco nel taglio e nella lunghezza, lo ritroviamo spesso in altri ritratti di cavalieri e personaggi cospicui di allora.

In quanto alla stoffa cui era fatto, erroneamente ritenuta in ricamo, è invece di broccato d'oro (4) su fondo rasato viola, che dalla decomposizione cadaverica ha preso del bruno paonazzo, esattamente definito color tané (5). Il suo disegno appar quello solito a cardi, posti entro una gran foglia lobata florescente, intorno alla quale s'incurvano rami potati e conserti a formare scomparti ammandorlati (*fig. 4*).

Siffatto motivo s'identifica fra le sue tante riproduzioni pittoriche, nel piviale di un Santo adorante il Bimbo in grembo la Madonna, opera del Signorelli, nella Galleria Uffizî. Però alla nostra stoffa il fondo è cosparso di lineole d'oro, secondo una moda che anche dai dipinti che la documentano dobbiamo giudicare comune in Firenze alla metà del secolo decimoquinto, come per esempio dall'affresco di Benozzo Gozzoli nella Cappella di Palazzo Riccardi (1460); il quale affresco mostra un re magio vestito d'un drappo tutto *vergolato*, che così chiamavasi allora, mentre *a due cammini* s'intendeva il doppio movimento divergente e convergente degli steli salienti. Stereotipo nello schema, sebbene infinitamente vario nei particolari, codesto il tipo che intitoliamo *malatestiano* dall'esemplare di Rimini, e di cui diamo un saggio consimile nel broccato purpureo *fig. 5.*

« Aperto il sopradescritto abito — segue il verbale — viddesi di sotto un corpetto, non foderato, con maniche, corto però che soltanto arrivava fino all'inguine, stretto alla vita; e questo di *velluto tagliato con sopra-riccio d'oro*, con piccole asole da ambo le parti, e piccolissimi bottoni fermati sopra la destra parte, e questi fatti della stessa roba ».

Del velluto di questo corpetto, o meglio farsetto, si sono potuti riconoscere solo pochi frammenti induriti e contratti come suola bruciata; alcuni dei quali mostrano ancora le loro asolette a sopragitto ben fitte e gli occhielli cerchiati di ottone ossidato. Le maniche, nella medesima stoffa, si presume uscissero dal giubbone di broccato, di sotto al ferraiuolo, nella guisa dei nostri vecchi pastrani da sera detti *pipistrelli*.

Il verbale esclude fosse il farsetto foderato, ma con un più attento esame potemmo scorgervi presso le costure residui di tela che indicano il contrario. Della fodera di taffetà del mantello, notata nella prima ri-

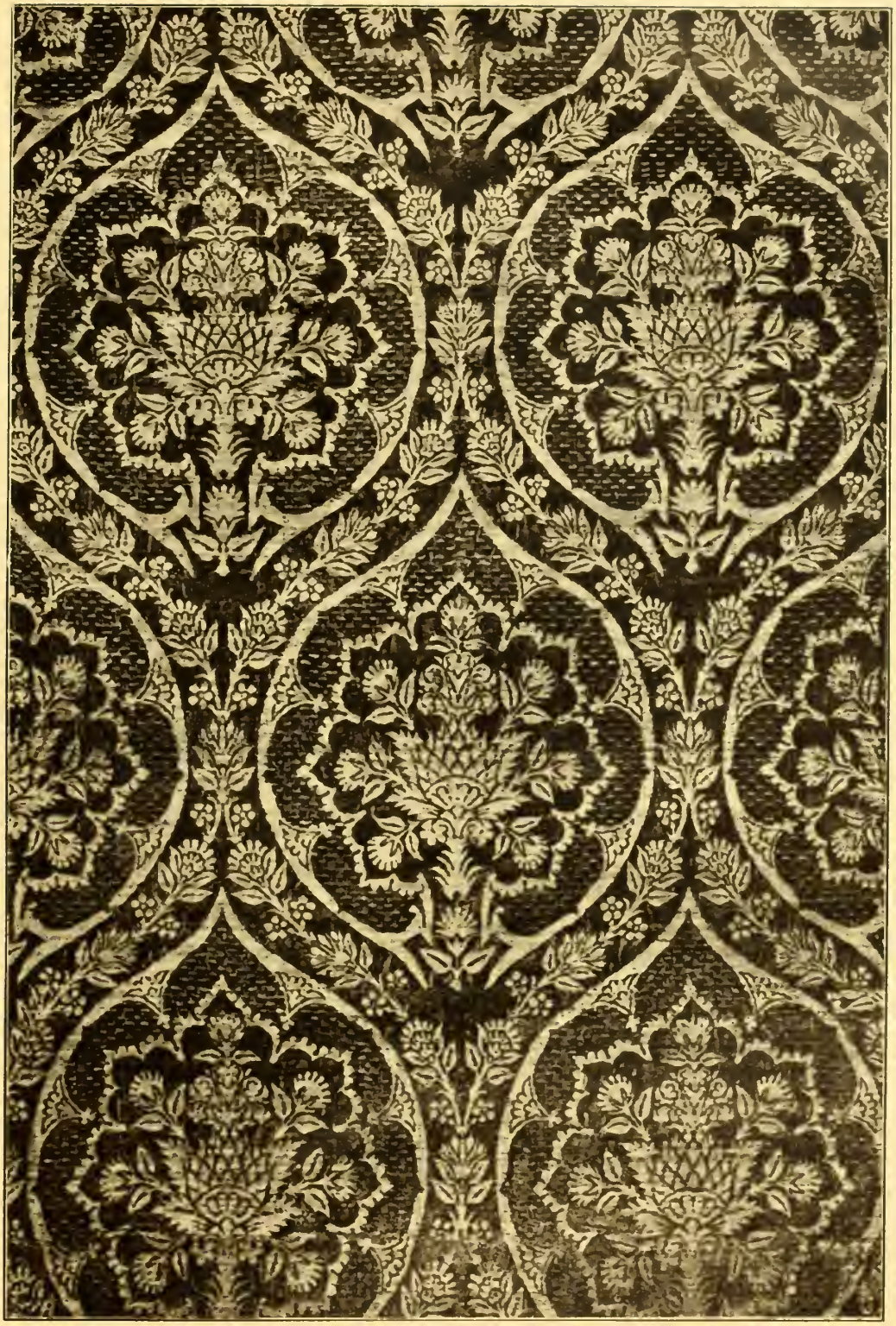


Fig. 5. — BROCCATO D'ORO DEL MEDIO QUATTROCENTO.

Fig. 6. — DECORAZIONE PARIETALE NEL DUOMO MALATESTIANO.

cognizione, non rimangono invece nemmeno le tracce. Abbiamo, per altro, vestigia d'imbottitura bambagina, che, giusto il Barchiello, crediamo avesse servito a riempire il petto e a far più svelte le reni (6), come si vede nei pettoruti ritratti di Sigismondo in sulle medaglie e nell'affresco del Duomo.

Il drappo di codesto indumento risulta anche a noi di *velluto tagliato con soprariccio d'oro*, e le minime parti che ne rimangono consentono identicare il tipo del motivo con quello dei velluti dipinti in viola e oro sulla parete della tomba di Isotta e nelle ogive della cappella a riscontro (*figura 6*); e pur esso doveva essere purpureo in origine, secondo mostrano i lembi ribaditi. Il disegno ampio e mosso, quale si legge sulle pareti e s'interpreta nei resti originali, ricorda assai da vicino certi cartoni tessendi tracciati dal Pisanello nel Codice Vallardi; per cui non ci sembra troppo ardita ipotesi, che l'autore di alcune fra le più belle medaglie malatestiane siasi degnato anche ideare qualche ricco drappo come questo, ad allietare e la corte e il tempio e la persona stessa del suo signore.

Ad immaginare più precisamente quale dovett'essere detto velluto soprariccio prima che il tempo lo deteriorasse, ci soccorre un felice caso che ha voluto farcene conoscere un maggior frammento in migliore stato di conservazione, ma giunto a noi per diversa via (*fig. 7*).

Quest'incontro non meraviglia quando si pensi che da un solo telaio uscivano stoffe a metri; le quali, soggette al facile taglio delle cesoie, ancor oggi si riscontrano di quando in quando come le stampe da un rame comune: onde molte edizioni tessili sono per rarità conosciute dagli studiosi con criterio, che direi filatelico. Si tratta dunque di un velluto eguale nel motivo e nel colore a quello del farsetto, e identico nella tecnica, avendo entrambi lo stesso numero di duplici fili d'oro per ogni centimetro quadro, e la stessa distanza fra i cappietti del soprariccio; dati intrinseci che confermano ai due pezzi una manifattura comune, con l'istessa certezza che offre alla polizia scientifica il raffronto delle impronte digitali.

Seguita il verbale: « Cingeva ai lombi, sopra il descritto corpetto, una fascia larga tre buone dita, che ai suoi capi aveva una fibbia grande proporzionata al cingolo, e

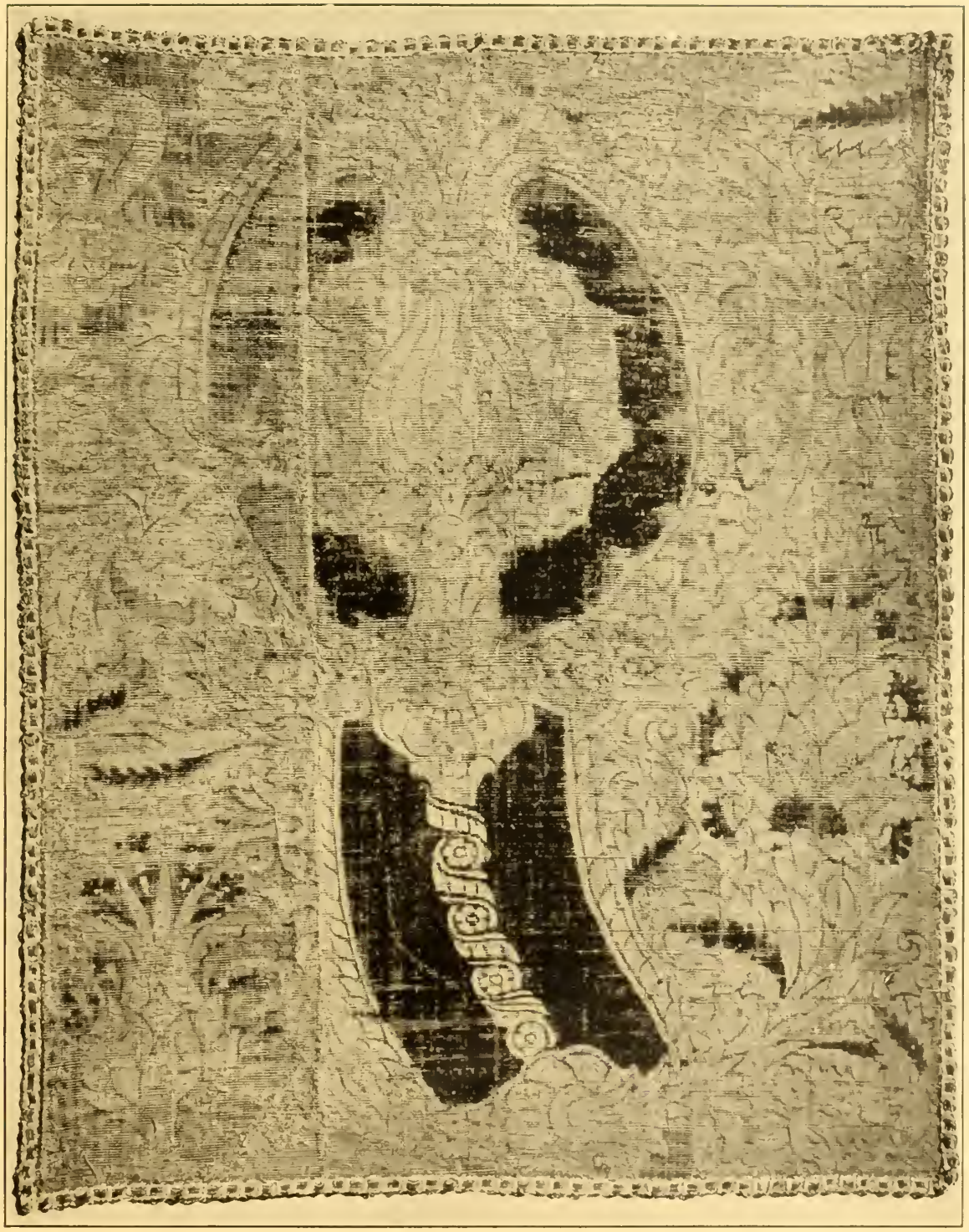


Fig. 7. — VELLUTO SOPRARICCIO DI ORIGINE MALATESTIANA.

questa di metallo dorato; era il cingolo suddetto fatto di un *passamano assai grosso intrecciato e ben ricco d'oro con frangia da ambo le parti di larghezza circa un dito di seta e oro di color tané suddetto* ».

Anche qui la descrizione collima con quanto abbiam potuto osservare nei pochi tratti residui del passamano, se non che l'oro n'è ormai ossidato del tutto e la frangia in parte caduta. Solo rimane a precisare il genere del tessuto, ch'è di velluto viola intramezzato di soprariccio, e percorso al mezzo da un apposito *radore* con fregetto spirale per dare adito all'ardigione della fibbia e fissarne il passo (*fig. 1*). Da detto cingolo — secondo il verbale — pendea lo stocco.

Della camicia rimangono pochi lacerti di tela alquanto grossa, di cui uno aderisce ad un segmento di lamina metallica dentellata che richiama la guarnizione del fodero della spada: onde si può supporre pertinente ad una cintura indossata fra la camicia e il corpetto, alla quale appunto sarebbe stata assicurata la stessa spada.

Altri pezzi di tela, per essere incorporati a calcinacci, caduti forse murando la pietra sigillare, crediamo poterli attribuire a un supposto lenzuolo funebre.

Delle calze o *panni di gamba*, che erano in genere di saia, non rimangono tracce dal tempo della prima ricognizione, e ciò si spiega facilmente per la materia lanosa quale più corruttibile e in più diretto contatto col corpo.

Spariti dunque in progresso di tempo e in ragione di resistenza igrometrica, prima le saie, poi i lini e le fodere seriche, restano in parte i più preziosi broccati che nel loro relativo buono stato han già perduto se non l'ordine molecolare, la flessibile coesione, onde irrigiditi cedono in polvere al menomo contatto. A ritardarne la fine occorrerebbe chiuderli ermeticamente entro una bacheca con speciali vetri fluorescenti che li difenda dall'aria e dalla azione chimica della luce, più deleteria.

Intanto noi abbiam voluto salvare dal tempo almeno la memoria di codesti drappi; i quali, se nulla di nuovo dicono alla storia dell'arte tessile, aggiungono una realistica pennellata di colore al ritratto fisico del magnifico capitano che li indossava.

---

(1) Di ogni cosa ritrovata darà contezza Corrado Ricci nella sua opera *Il Tempio Malatestiano;* intanto noi, per di lui cortese invito, anticipiamo la pubblicazione delle stoffe come quelle che più interessano ai nostri studii.

(2) L'atto di ricognizione, in data 21 Agosto 1756, fu registrato dal notaio Francesco Antonio Masi, e trovasi trascritto nelle pagine 268-271 del *Campione del Convento di S. Francesco di Rimino* del Padre Francesco Anton Maria Righini, volume manoscritto di proprietà del Dott. Carlo Piancastelli, in Fusignano.

(3) Riferiti in *Novelle letterarie di Firenze*, volume XVIII, pag. 262.

(4) Ora completamente ossidato, onde scopre l'anima di filo che biancheggia qua e là, traendo in inganno sul colore chi non tenesse conto delle alterazioni dovute al tempo.

(5) Anche nella *Relazione d'apertura d'avelli*, in *Novelle letterarie*, è avvertito il color viola del manto.

(6) MERKEL, *Come vestivano gli uomini del Decamerone*, Roma, 1898, pag. 16.

TESSUTI FIGURATI FIORENTINI

Fig. 1. — TESSUTO LITURGICO GIOTTESCO.

TESSUTI FIGURATI FIORENTINI (*)

Quando dopo la morte di Manfredi, la scuola poetica siciliana dovette migrare nelle città di Toscana e di Romagna, l'industria tessile, fino allora monopolio palatino, per non estinguere con la corte sveva, si sbandò pur essa, trovando stanza in Lucca, ove ebbe agio prosperare nella feconda libertà degli aperti commerci.

Come vi giunse era tutta carica di motivi arabici e di risonanze bizantine; ma nel nuovo ambiente, in contatto dello *stil nuovo*, che fu primavera anche alle arti figurative, cominciò ben presto a modificarsi: i suoi tipi animali, pur tuttavia vivaci, perdettero quel proprio aspetto bellnino e chimerico; i fiori e le piante ne divennero più verosimili, e le zone di lunghe iscrizioni arabiche diedero luogo, prima alle finte leggende cufiche, quali ci mostrano le Madonne primitive dai loro veli, poi alle latine e ita-

(*) Da *Dedalo*, anno II, fasc. III.

Fig. 2. — GIOTTO: AFFRESCO IN S. FRANCESCO D'ASSISI.

liane a caratteri gotici in leggiadri cartigli.

Nondimeno cotesti innovati drappi, conservarono ancora un po' d'aroma orientale, fin quando, all'albeggiare del trecento, l'arte del telaio abbandonando la Lucchesia, per cedere il primato a Firenze, Bologna e Venezia (forse per incentivo degli esuli, dopo la presa di Lucca), non si avviava nei nuovi centri ad affermarsi prettamente italiana.

La più rapida e profonda trasformazione si verificò in Firenze sotto l'influsso della nascente civiltà umanistica sollecita a bandire le vecchie forme convenute, ormai stanche di vagare. Ivi le prime stoffe, immemori dell'ingiunzione del Corano, accolsero ben presto nel campo de' propri ornati anche la figura umana, usandola specialmente ad illustrare di sacre scene gli abiti liturgici.

Da questo punto e a questo officio, l'iconografia tessile con dignitosa libertà si attiene alla pittura quasi dagli inizii, prendendone il riflesso nel suo svolgimento, fino a' primordii del cinquecento; anzi, quantunque non se ne abbia notizia certa, si presume collaborassero direttamente a codesti fregi, artisti di merito e di fama, già

Fig. 3. — FREGIO DA PIVIALE - SEC. XIV.

Fig. 4. — TESSUTO LITURGICO DEL SEC. XIV.

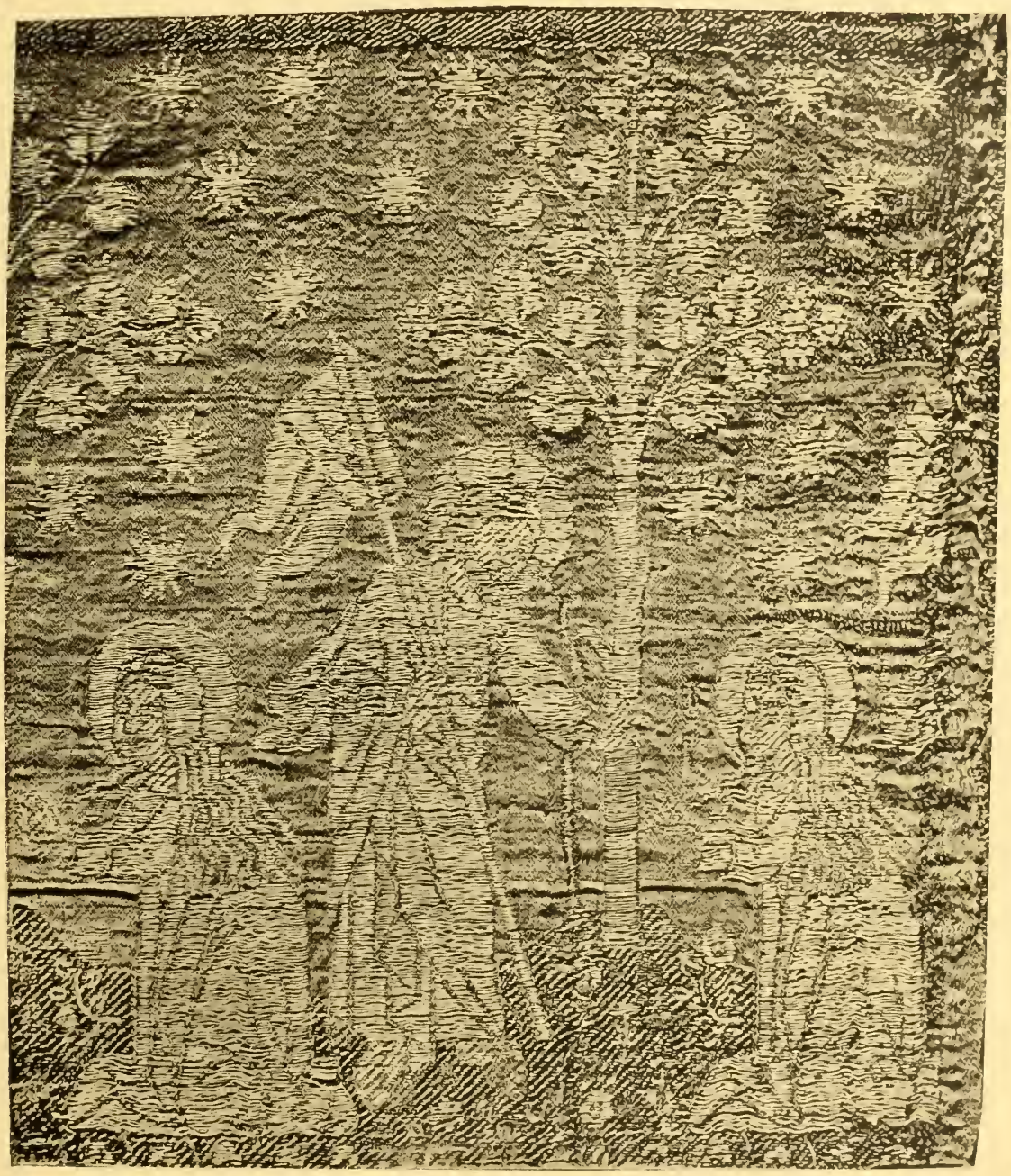


Fig. 5. — TESSUTO LITURGICO DEL SEC. XIV.

noti per la loro partecipazione all'industria del ricamo, quale più obbediente al vero pittorico ed anche più ricca e ricercata.

Fra questi Raffaellin del Garbo « si diede — secondo riferisce il Vasari — a far disegni a chiaro-scuro e fregiature di santi e storie per le monache ed altre genti che allora ricamavano assai paramenti »; e dalla stessa fonte apprendiamo che Antonio del Pollajuolo disegnava per la chiesa di

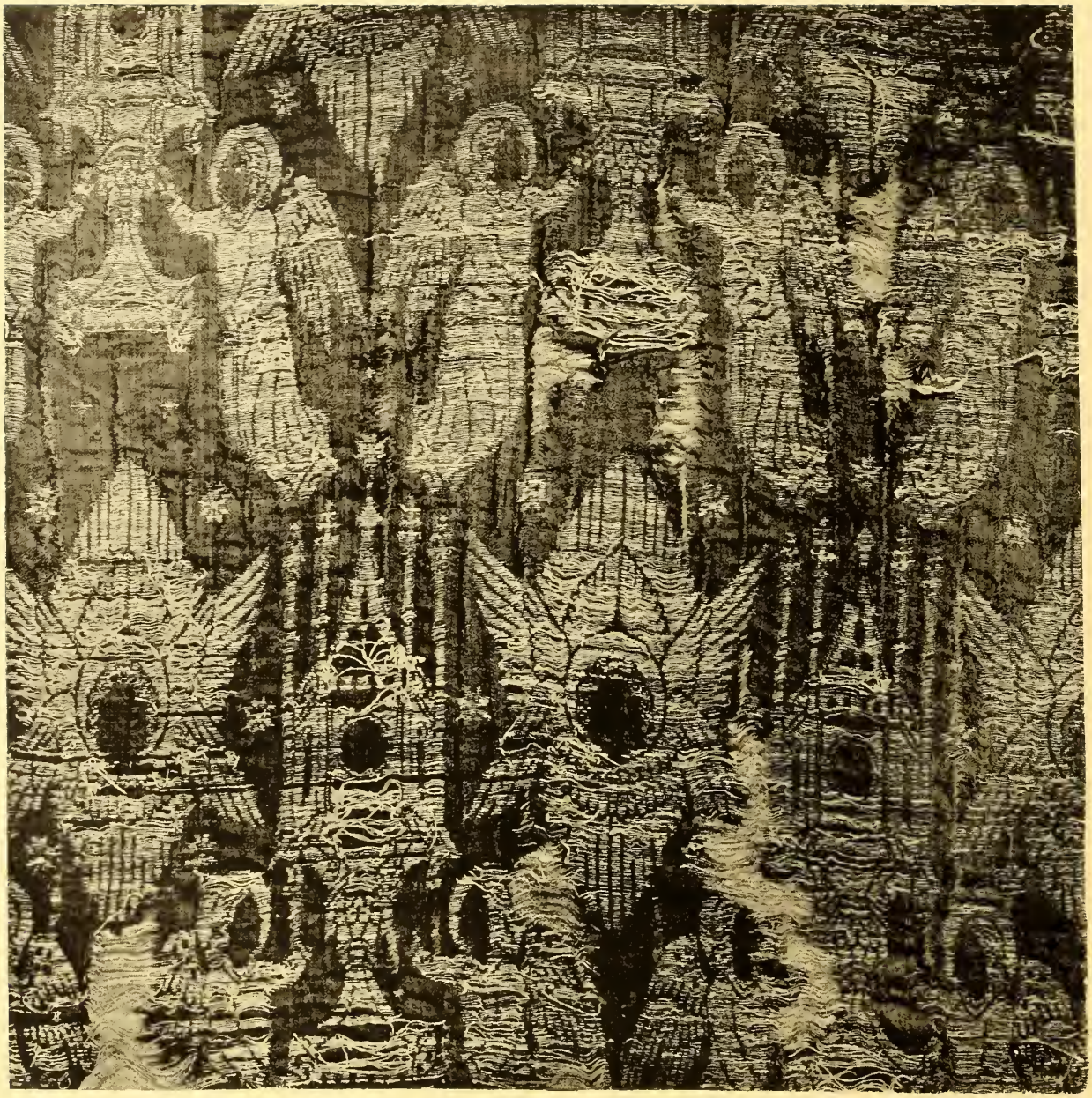


Fig. 6. — TESSUTO LITURGICO. FINE DEL SEC. XIV.

S. Giovanni due tonacelle e un piviale, i cui fregi sono nel Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Si attribuiscono invece a Justus di Gand i ricami del piviale eugubino; a Luca Signorelli le dalmatiche nella cattedrale di Orvieto (Venturi); e a Botticelli il cappuccio del Museo Poldi-Pezzoli in Milano.

Alla traduzione dei disegni di questi ed altri artisti non mancarono fedelissimi ricamatori, famosi pur essi nell'arte loro: Paolo e Piero da Verona, Giovanni da Ma-

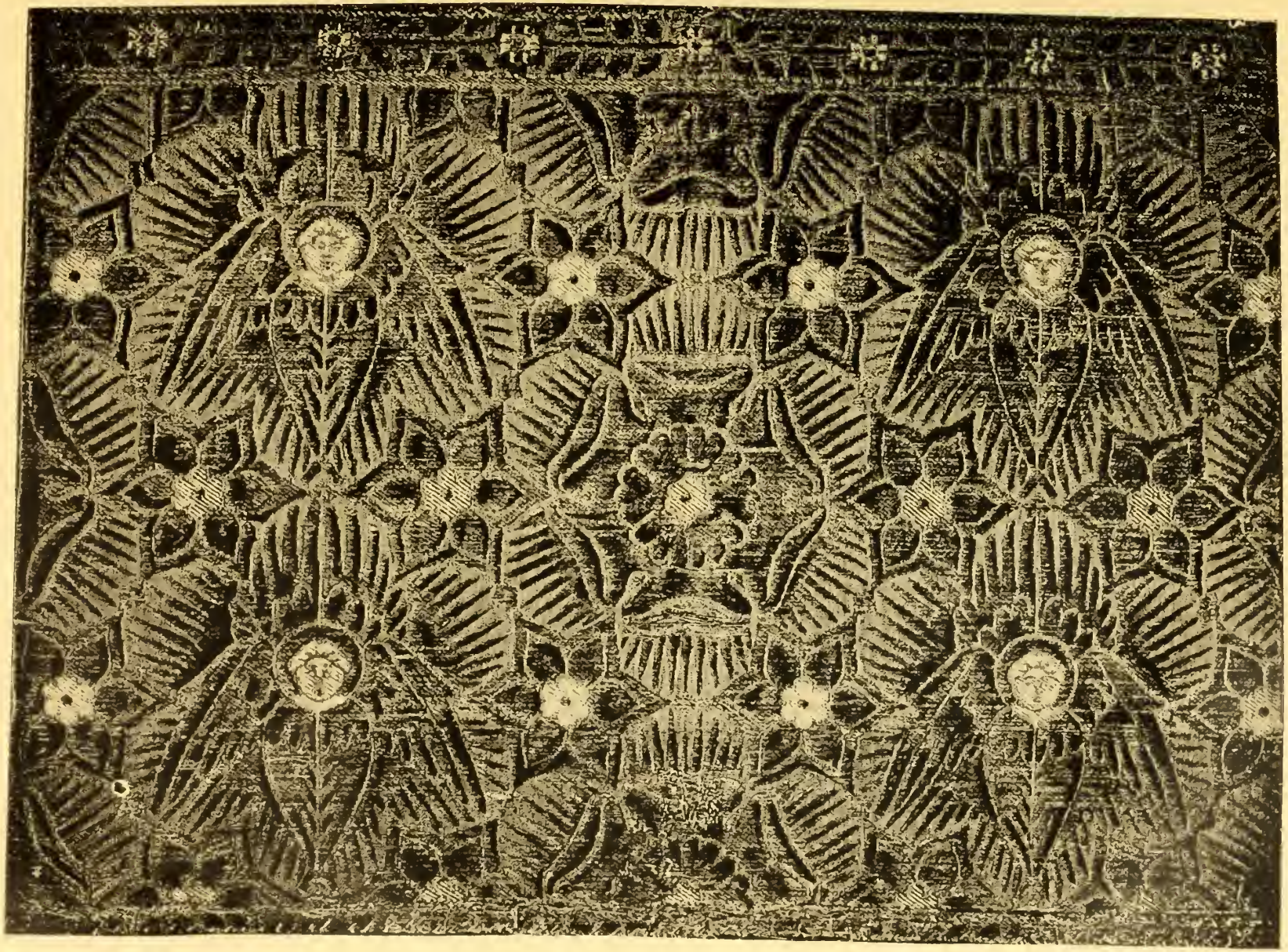


Fig. 7. — SPECCHIO DI DALMATICA DEL SEC. XV.

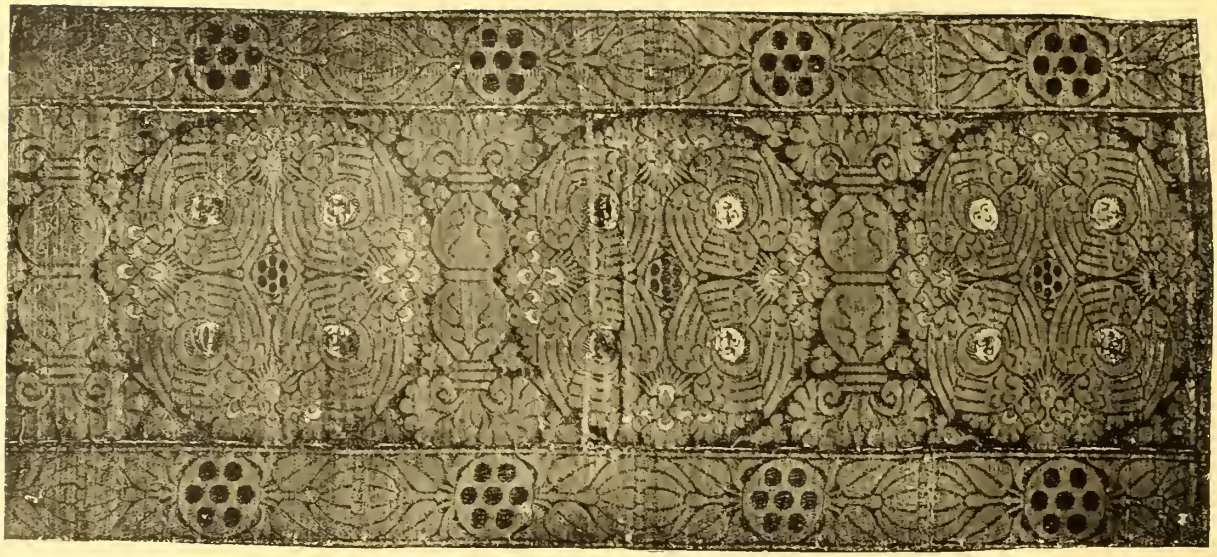


Fig. 3. — FREGIO MEDICEO DI PIVIALE.

lines, Jacopo francese e compagni, interpreti del Pollajuolo; Nicola Veneziano, lodato nella vita di Pierin del Vaga *raro ed unico maestro di ricami;* e poi Giovanni Battista, Gerolamo da Firenze, Federico Tedesco e molti ancora, al servizio d'Innocenzo Ottavo. A quanto si vede il ricamo non era allora virtù femminile!

Sebbene in altro luogo avemmo occasione di osservare che l'industria tessile ha un suo svolgimento autonomo dal ricamo, in codesto speciale gruppo figurato l'ha invece parallelo, arieggiando talvolta, con tecnica più corrente e meno dispendiosa, le acupitture dei sacri paramenti.

Pochi cenni tecnici, e passiamo in rassegna, per ordine di tempo, qualche tipico esemplare di codesti fregi, mettendoli a confronto, laddove non è possibile trovarne la paternità, con le singole opere che si presume dettero l'ispirazione più o meno diretta all'anonimo *disegnator drapporum.*

I più antichi fra di essi, risalgono al secolo a cavaliere fra il tre e il quattrocento, e si distinguono subito oltre che allo stile, per la tecnica che è quella vecchia di Lucca, dovuta al telaio detto di Giovanni il Calabrese, e riconoscibile per le caratteristiche cimose formate da due o tre cordicelle parallele che reggono l'orditura in seta spolinata d'oro membranaceo.

La fonte principale dei soggetti che l'illustra è il Nuovo Testamento anzichè il Vecchio, a cui attinse più spesso l'alto medioevo; ed ogni scena relativa è incorniciata sui teli in tanti rettangoli disposti a scacchiera, per dividersi in file orizzontali o verticali secondo siano da riportare su pianete o su piviali.

La *figura 1* riproduce uno dei più antichi quadretti del genere rappresentante Santa Maria Egiziaca genuflessa innanzi all'altare, tutta coperta le chiome; mentre in alto pende la mano divina, e da un albero sta per spiegare il volo un'aquila di tipo araldico. Il fondo n'è azzurro; ed il soggetto,

Fig. 9. — SPECCHIO DI DALMATICA DELLA FINE DEL SEC. XV.

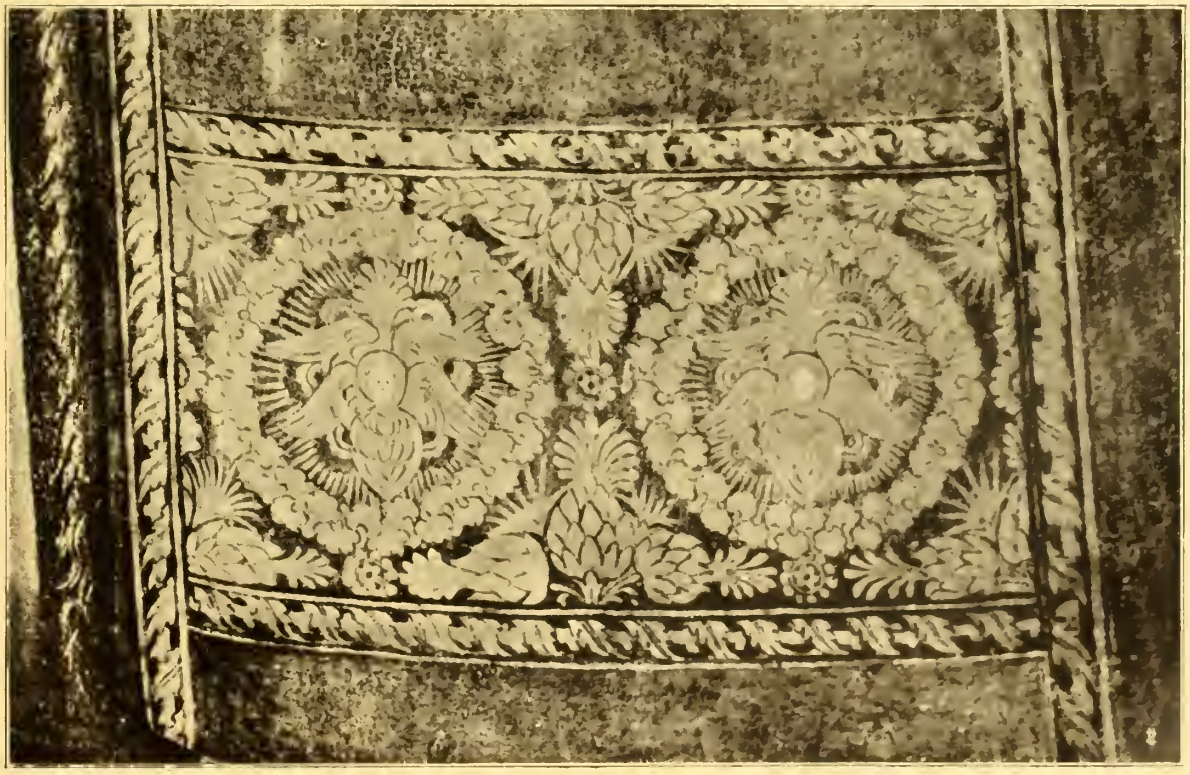


Fig. 10. — PARTICOLARE TESSILE DA UN QUADRO DEL PERUGINO.

Fig. 11. — STOLONE DI PIANETA DEL SEC. XV.

in oro con alcun poco di candido che lo illumina, si può porre a confronto stilistico e formale con la nona Storia di San Francesco, affrescata da Giotto nella cappella superiore della Cattedrale d'Assisi (*fig. 2*). Ivi l'altare nella sua prospettiva a rovescio, con sopravi la croce equilatere in prospetto, e la figura posta da un lato come per lasciar patente il palio e la predella, sono ingenuità di composizione che si rispecchiano fedelmente nel tessuto, e in esso più evidenti per l'assenza del chiaro-scuro pittorico.

A questo primitivo saggio ne segue a breve distanza di tempo un altro con la scena dell' Annunciazione replicata in serie orizzontale (*fig. 3*). L' Angelo di fronte alla Vergine, tiene uno scettro gigliato alla maniera angioina; e il fondo è animato di grandi uccelli esotici dall'aspetto rapace che non voglion ancora cedere il campo alla mite colomba simbolica.

Ma liberi ormai d'ogni ricordo atavico sono gli esemplari seguenti. Ecco lo stesso soggetto di sopra con la Maria assisa sovra uno sgabello, che neghittosa serra le mani al seno come fanno le vergini di Simone Martini innanzi al Messo, ivi recante invece del giglio, un polizzino che dice AVE MAR [IA]. Alle figure vestite d'oro i visi e le mani sono d'incarnato, e il cielo con poche stelle, roseo intorno (*fig. 4*).

Altrettanta delicatezza d'ingenuo sentimento spira dalla scena del *Noli me tangere*, espressa nel broccato *fig. 5;* dove si vede Cristo e la Maddalena in replicata effigie sullo sfondo del giardino fiorito della Resurrezione, sotto un cielo stellato come un blasone.

In altro cielo di purpureo raso si elevano coppie di angeli, recanti ostensorii fra serafini maggiori (*fig. 6*); e alternati a rose raggianti, gli stessi serafini, si delineano in un drappo di seta verde (*fig. 7*); e raggruppati a quattro fra nubi increspate, e formanti insieme ruote alterne a balaustri, li ritroviamo nel fregio *figura 8*, con ai margini stemmi medicei a sette palle rosse.

Lo specchio di dalmatica a singoli cherubini *fig. 9*, sebben simile al precedente, e pur degno di nota, perchè, salvo lieve varianza, si ritrova nei colori originali, indosso al S. Lorenzo allato della Vergine nella pala vaticana, dipinta dal Perugino nel '496 (*fig. 10*). Qui l'identità fra tessuto e dipinto, riesce doppiamente interessante nell'offrirci un termine cronologico preciso, estensibile all'intero gruppo di codesti fregi serafici, e nel confermarci quanto fedeli fossero gli antichi maestri nel ritrarre il vero

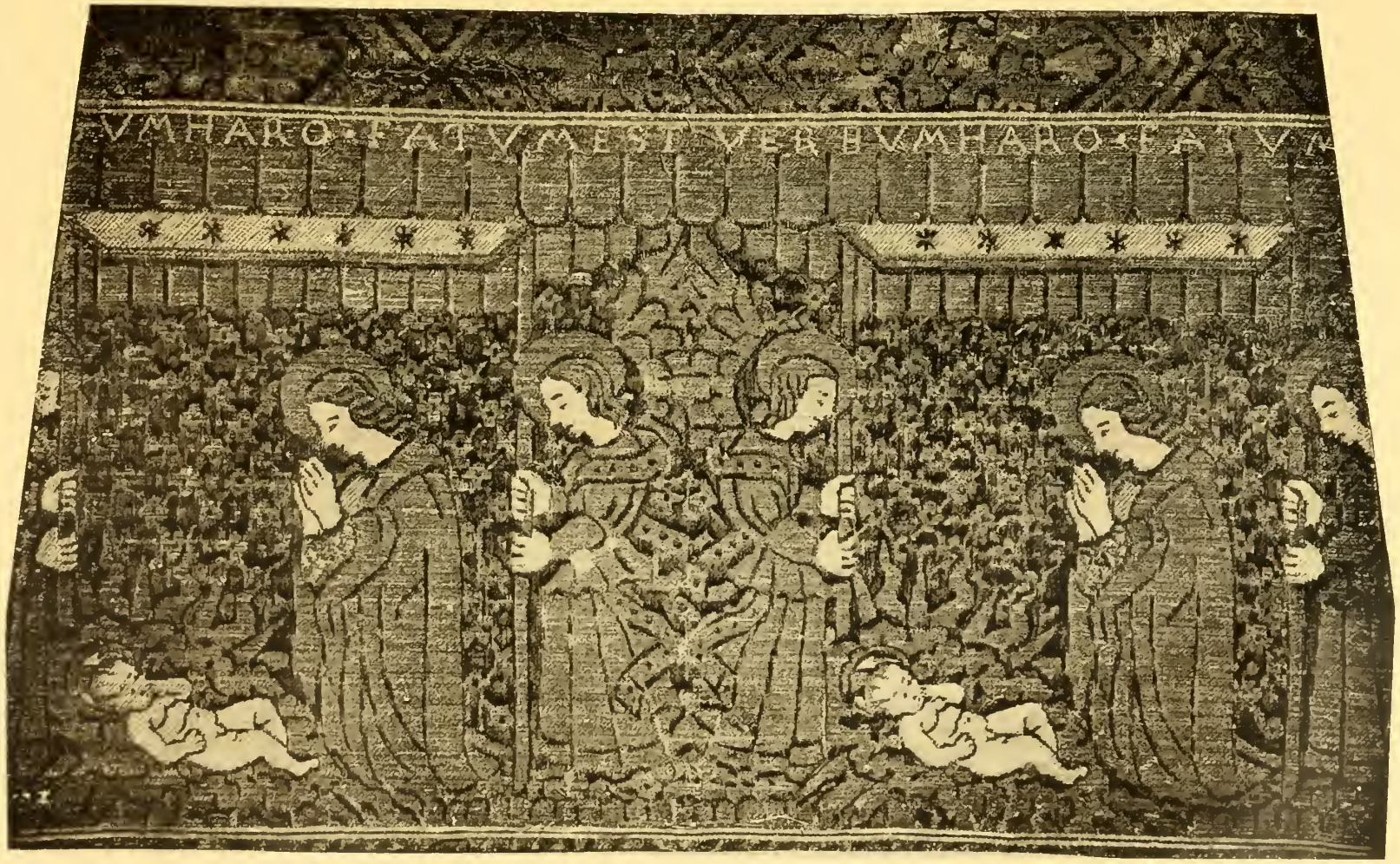


Fig. 12. — FREGIO DI PIVIALE DEL SEC. XV.

Fig. 13. — STOLONE ATTRIBUITO AL GHIRLANDAIO.

anche negli accessorii.

Lo stile sobrio dei saggi fin ora ammirati, con le loro figure poste tutte in un piano, senza sfondi architettonici, nè prospettiva d'ambiente, come si addice al buon gusto tessile, che sa opportunamente rinunziare alla terza dimensione, comincia a divenire ivi innanzi manierato e pittorico; e al decadimento artistico si accompagna quello tecnico, dovuto alle condizioni dell'arte di Por Santa Maria, poco floride per la crescente concorrenza dei nuovi centri dell'Italia nordica, e forse in parte a più severe restrizioni suntuarie. Onde l'oro vero viene surrogato con il falso, e la seta col filugello, trasformando broccati in *broccatelli;* mentre speciali telai, larghi quanto i fregi da farsi, battono le nuove materie simulatrici in lunghe striscie ad altoliccio.

Lo stolone con angeli crucigeri entro nicchie trilobate *fig. 11*, già denota tale scadimento dall'orpello rado e intessuto in economia nel senso dell'ordito; così pure quest'altro fregio *fig. 12*, con la Natività intitolata *Verbum.haro* (sic). *Fatum* (sic). *Est.*, ha gli stessi difetti intrinseci; nondimeno lo stile in entrambi conserva dell'antica sobrietà silografica.

Ma in sul principio del cinquecento i rapporti fra la pittura e l'industria dei nostri fregi vanno stringendosi: i disegni loro rivelansi più liberi e tanto più prossimi ai cartoni originali da suggerirne talvolta l'autore, come gli arazzi famosi.

Nel fregio *fig. 13* la raffigurazione della Vergine assunta in gloria su l'arca fiorita, dall'epigrafe *Assunta Est*, ricorda molto davvicino la maniera del Ghirlandaio; il quale, avendo ideato disegni musivi e ricami, non è improbabile tracciasse anche

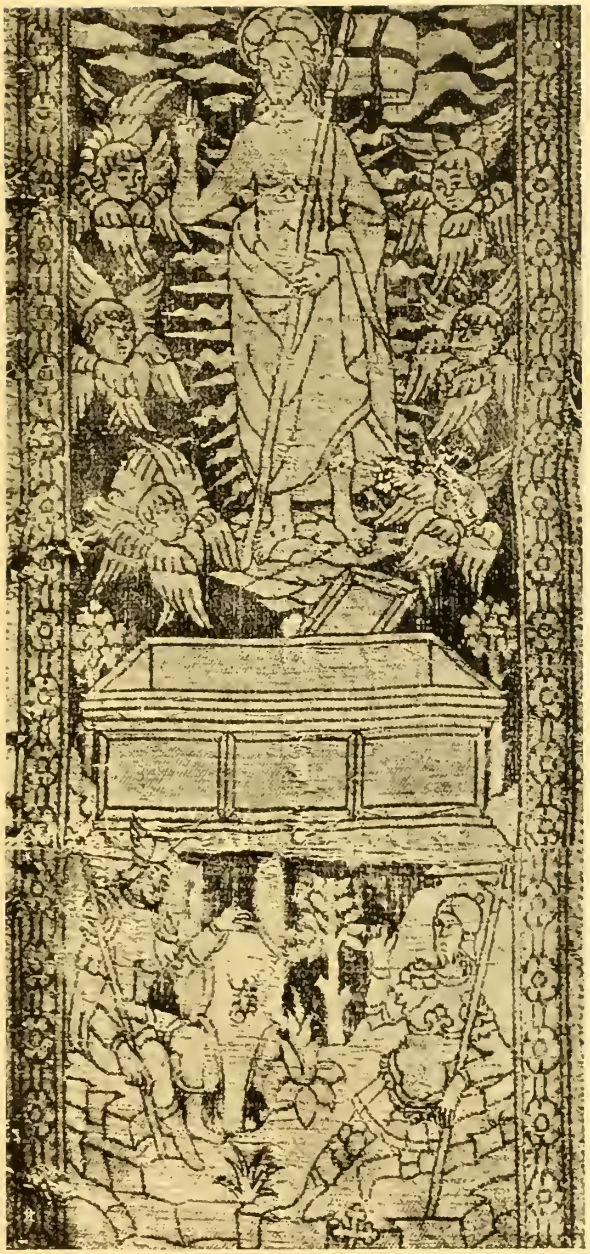


Fig. 14. — STOLONE ATTRIBUITO A RAFFAELLIN DEL GARBO

Fig. 15. — RAFFAELLIN DEL GARBO: RESURREZIONE.

modelli da tessere.

Egualmente a Raffaellin del Garbo ricamografo, si possono attribuire non pochi di codesti tessuti istoriati, come per esempio lo stolone *fig. 14*, che si avvicina alla di lui maniera nella *Resurrezione di Cristo*, dipinta per la famiglia Capponi (*fig. 15*).

Se non del Verrocchio stesso, certamente dedotto dal gruppo dell'*Incredulità di S. Tomaso* (*fig. 17*), è il disegno del fregio *figura 16*, ove anche la nicchia architettonica è resa con intenzione prospettica.

Fig. 16. — STOLONE ISPIRATO AL VERROCCHIO.

Fig. 17. — VERROCCHIO: INCREDULITÀ DI S. TOMASO.

Chiudiamo questa breve rassegna con il cappuccio piviale *fig. 18*, di cui uno simile descrive un inventario del Duomo di Orvieto, in data 1560: « cappuccio di broccato riccio con una pietà ». Aggiungasi che il *broccato riccio* nel nostro esemplare è in argento e oro, e mostra intorno al Cristo rami scerpati avvolti di un nastro col breve *Venite ad me*.

Anche siffatti cappucci tessevansi in continuità verticale e si usava ritagliarli dalla pezza per riportare su piviali, che spesso avevano la testata nella stessa stoffa diversamente affigurata; per cui si può supporre che quello di Orvieto sia uscito dallo stesso telaio del nostro; al quale, per ragion tecnica, devonsi pure attribuire certi drappi in Santa Croce di Firenze.

Come si è visto non sono dunque quest'ultime le edizioni principe dell'arte tes-

Fig. 18. — CAPPUCCIO DI PIVIALE IN BROCCATO SOPRARICCIO.

sile fiorentina, ben più famosa per i suoi velluti e ricami, sì bene semplici prodotti dozzinali espressi da torchi rotativi, quali sembrano codesti copiosi telai, mossi a divulgare modeste o pretenziose vignette sacre, che dall'oro all'orpello traducono arte aulica in vernacolo.

CONSIDERAZIONI SOPRA ALCUNI MOTIVI E SIMBOLI TESSILI

Fig. 1. — ROSA SIMBOLICA IN TESSUTI COPTICI E BIZANTINI.

CONSIDERAZIONI SOPRA ALCUNI MOTIVI E SIMBOLI TESSILI (*)

Quale un'espressione del gusto corrente niun campo sperimentale dell'arte si offre più fecondo di considerazioni quanto quello tessile. In esso si può rintracciare nel corso de' secoli l'origine e lo svolgimento di certe forme selezionate; il divenire e l'affermarsi degli stili; il cangiare della sensibilità coloristica e della percezione della forma; il trasmigrare dei simboli; e, in una parola, vi si possono seguir le leggi centrali della vasta sfera dell'arte nei loro svariati fenomeni.

Dove meglio che non ivi la fortuna di certi motivi rivela più chiaramente il medio gusto collettivo, dovuto a quell'orgoglio di superamento individualistico, che, nel limite del prudente misoneismo, conduce nondimeno per gradi al grottesco inavvertito della moda?

Dopo quella trecentesca, ad esempio, delle stoffe animate d'ogni specie zoologica, venuta dall'Oriente, col maggior sviluppo dell'industria nazionale, subentrò l'altra dei motivi vegetali, più agevoli a disegnarsi e vicinanti meglio il gusto nostro: cosicchè in sugli ultimi del secolo decimoquarto e i primi del quinto i consueti gruppi animali, posti in isole rocciose, si fanno sempre più radi e rari; mentre invece spesseggiano gli arbusti, e s'accrescono in alberi salienti, serpeggiando per tutta la lunghezza del telo che li accoglie, fino a costringere il disegnatore a semplificarne l'intricata struttura, tracciando con un sol tratto i doppi profili contigui dei loro rami contorti e delle foglie accartocciate l'una contro l'altra per la troppa esuberanza.

Onde poi, al primo Cinquecento, la voga dei velluti cesellati, che sono appunto gli ultimi di codesto tipo giunto a maturazione e già i primi di uno novello: e così via altri vezzi estetici si avvicenderanno, come con egual passo, nelle arti figurative, allo stile attivo segue il manierismo passivo, fino all'emancipazione.

Per il colore avviene altrettanto: nei luoghi ove si predilige la forma, le tinte delle vesti sono un po' agrette e impertinenti, ma i motivi condotti con meditato garbo. Così in Firenze per le stoffe come per la pittura;

(*) Da *L'Arte*, annata XXVII, fasc. II-III.

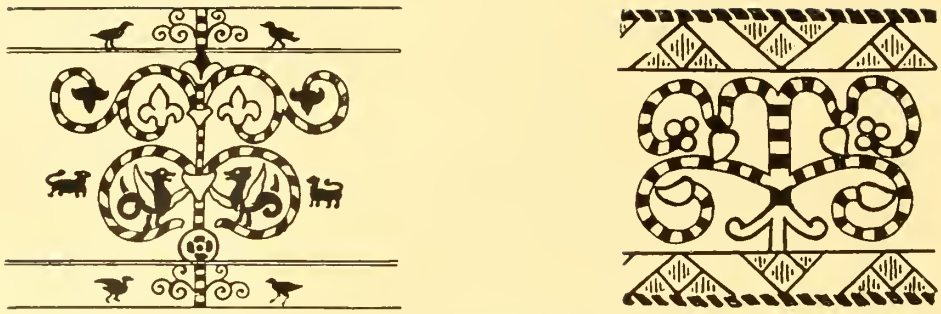


Fig. 2. — MOTIVI SIMULANTI L'ALGA « CALLYTHOMNIUM » IN TESSUTI PANORMITANI.

mentre, di converso, in Venezia il colore vive nei suoi più forti contrasti in tutto il Quattrocento, finchè, esaurito, dileguasi nel dolce chiaro scuro, cui rispondono i tardivi profondi velluti alto-bassi e i cangianti damaschi tono su tono.

Ma non la sola ragione estetica governa il formarsi e il cristallizzarsi dei motivi: come la religione e la storia sono fonti alle arti plastiche, alla tessile i simboli. Quando per secoli, al variare dell'ambiente estetico vediamo resistere tenacemente un dato motivo, siamo indotti a pensare che in esso si riponga un significato più stabile della moda volubile.

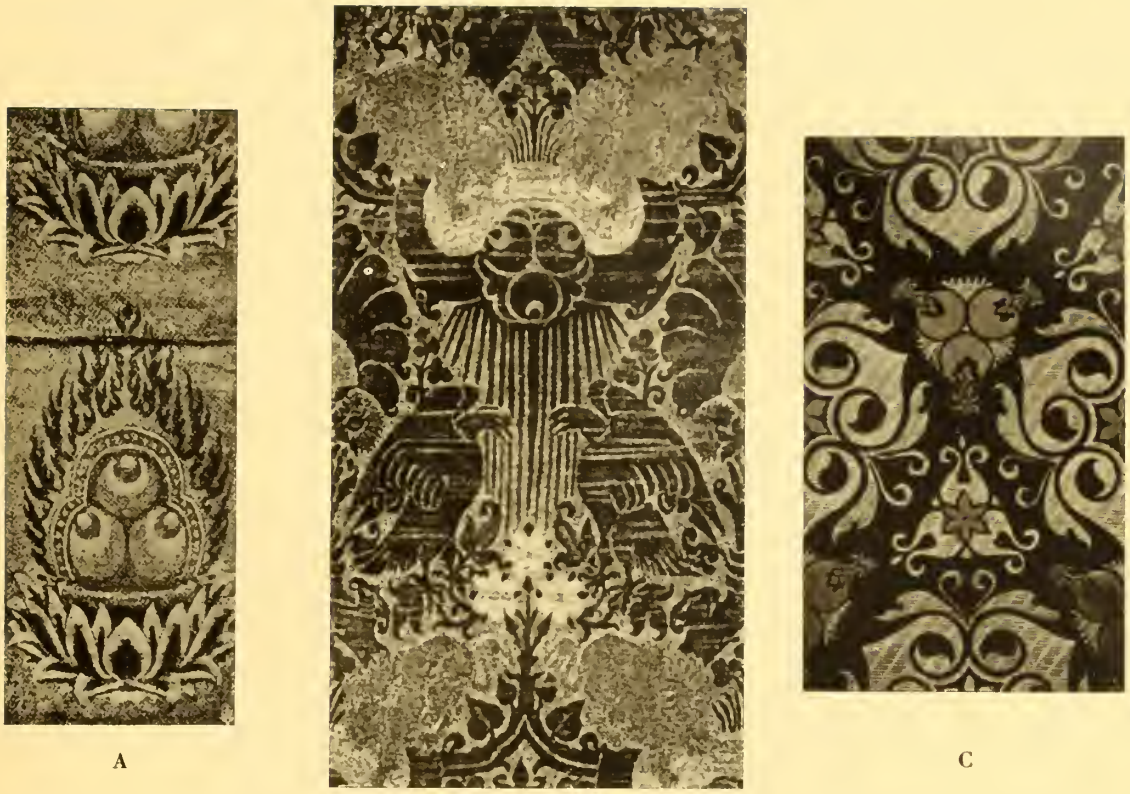
Esemplifichiamo. Negli arazzi coptici, tra gli altri tanti emblemi intessuti, notasi specialmente una corolla a quattro petali cuoriformi e sepali altrettanti; la quale ritorna ancora più diffusa nelle porpore alessandrine e nelle bizantine, sia nella precisa forma indicata (*fig. 1*), sia scomposta in foglie, talvolta sovrapposte a formare grossi 3 in fila, intorno alle consuete scene venatorie di fonte sassanide.

La diffusione stereotipa di codesto ornatino non poteva sfuggire a quanti prima di noi studiò stoffe medioevali. Il Dalton (1) unitamente allo Strzygowski (2) lo derivano dalla sovrapposizione delle due foglioline cuspidali della *palmetta* composita, credendo riconoscerne l'archetipo in certi ornati architettonici della Grecia, da cui sarebbe passato, per il tramite della Persia, all'Egitto. Il Falke (3), invece, lo identifica col fior di loto. Ma alle due ipotesi mancano quegli anelli intermedii necessari a stabilire continuità di parentela fra tipi simili nella prima apparenza.

A noi sembra più verosimilmente riconoscibile nella quadruplice corolla un semplice antemio della famiglia delle *cruciferae*, quale la Rosa di Gerico, l'anastatica; il cui significato simbolico dell'immortalità e della Resurrezione può solamente averle data tanta resistenza di vita in tempi cristiani, quando appunto le arti del disegno erano ideografiche, se non addirittura geroglifiche.

In quanto alla cronologia del simbolo, la presenza d'esso nella vera specie di fiore, qual fu trovato nelle mani di una Thäis di Antinoe, defunta nel IV secolo d. C., ci consente, sulla scorta del Gayet, a riportarne il mistico significato avanti i tempi dei pellegrinaggi in Terra Santa, ossia ai primi dell'era cristiana (4).

Appoggia altresì la proposta identificazione, il valore simbolico di altri emblemi



A B C

Fig. 3. — ALCUNE TRASFORMAZIONI DEL SIMBOLO CINESE «LUEN».

che troviamo abbinati alla nostra rosa negli stessi tessuti coptici, come, tra gli ovvii, la croce e il paniere eucaristico (5); nè può contrastarla la botanica considerazione che l'*Anastatica hierochuntica* sia un'umbrellifera, giacchè appar chiaro, per l'esigenza pratica del disegno, che l'infiorescenza tipica a detta specie dovesse venir considerata come un insieme di singoli fiori congiunti naturalmente in mazzuolo.

Un'altra pianticella peculiare a un gruppo tessile ritenuto panormitano del secolo XII, è l'alga *callythomnium* (*fig. 2*). Il gruppo che la reca in forma sintetica di cespo a segmenti rossi e oro, è delimitato dall'uso speciale degli oggetti, che sono passamani di mitrie e pianete, o pure stole e cingoli. Fra i monumenti che meglio valgono ad illustrarlo vanno menzionati il cingolo di Guglielmo II di Sicilia, nel Tesoro Imperiale di Vienna (6); altro pertinente alla donazione di Enrico il Santo, in Ratisbona (7); il passamano della mitria del Vescovo Hartmann, nel Duomo di Bressanone (8); e altro ancora sulla casula di San Giovanni Angeloptes, nella Metropolitana di Ravenna (9).

In codesti passamani la pianticella stilizzata, che n'è quasi marca di fabbrica, non altrimenti si può individuare che nel *callythomnium* (tipico per le ramificazioni tubolari a segmenti rossi), che il mare butta in abbondanza alle rive mediterranee e par-

Fig. 4. — I « CENTO BUDDA » TRASFIGURATI IN MADONNE.

ticolarmente alle sicule; cosicchè essa, come certi granchi, certi nicchi e certi pesciolini, impressi nelle piccole sculture ellenistiche, suggella d'origine marina i tessuti che la recano. Ma non alimentata d'alcun significato simbolico, nasce e muore nell'angusto campo tessile indicato come un qualunque effimero capriccio ornamentale.

Diversa sorte ebbe invece il simbolo cinese *Luen* che ci offre un evidente esempio, fra i tanti, dell'attivo potere trasmigratorio di certi segni ideografici, di regione in regione. Detto simbolo è di tre sfere fiammeggianti poste sovra fiore di loto, ad indicare, questo, la terra e l'acqua, quelle, il cielo.

Tale appare primieramente in Oriente in una seta cinese del secolo VII, nel Tesoro di Nara (*fig. 3 A*); ritorna quindi nel suo ulteriore cammino verso Occidente nel drappo ond'è covertata la tomba di una moglie di Murad II (1451), in Brussa; e poi in altri velluti, tappeti e maioliche osmanici; ma ivi in forma di tre palle e di ondulazioni, in luogo dell'acquatico loto. In Italia il simbolo rifiorisce in molteplici allegorie cosmiche, come ad esempio su di

A

B

C

Fig. 5. — MOTIVI TESSILI ISPIRATI AL DECADRACME DI AGRIGENTO.

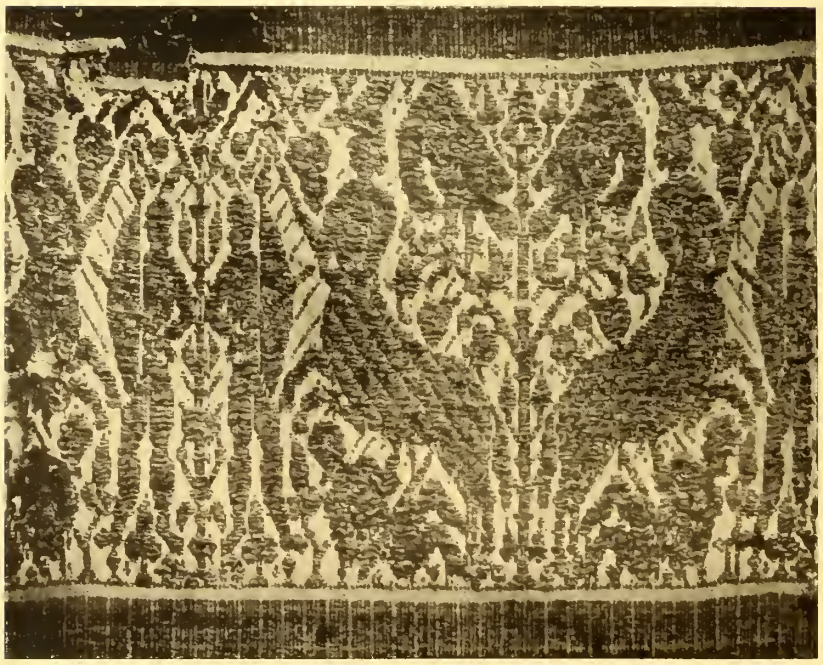


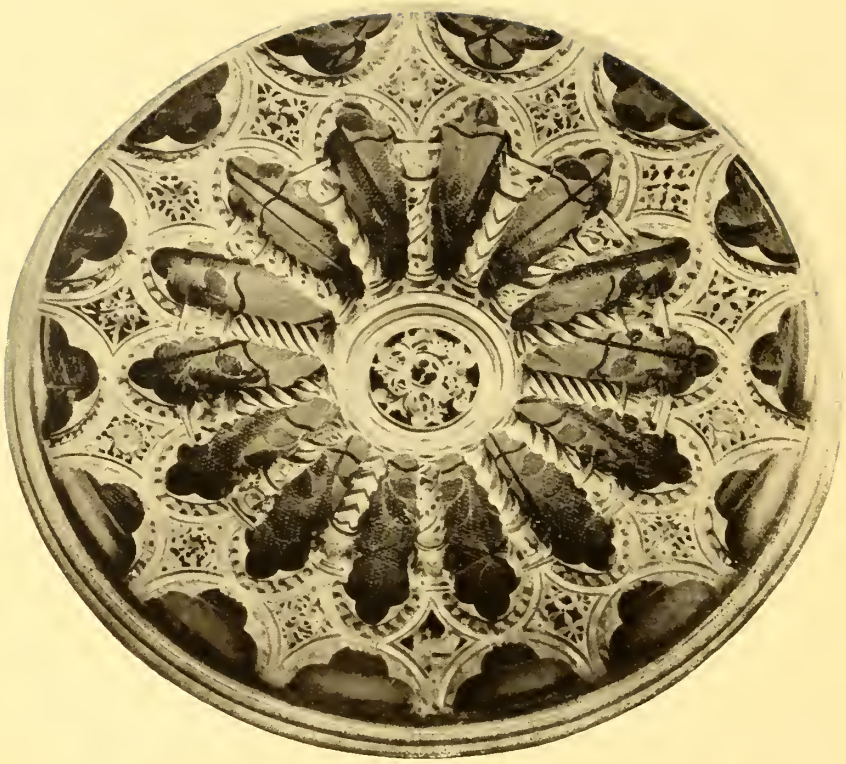
Fig. 6. — RAFFIGURAZIONE SVOLTA DA UN'URNA ETRUSCA IN UNA TOVAGLIA PERUGINA (dal W. Bombe).

A

B

Fig. 7. — « FONTANA D'AMORE » IN TAPPETO DI PESCOCOSTANZO, CAVATA DA UN BROCCATO LUCCHESINO.

Fig. 8. — ELEMENTI PROMISCUI IN UN TAPPETO ABRUZZESE.



A

B

Fig. 9. — ROSONE ARCHITETTONICO TRADOTTO IN UN BROCCATO TRECENTESCO.

Fig. 10. — DISEGNO ORIGINALE E MOTIVO TESSILE DEL PISANELLO (dal Falke).

un broccato veneziano, recante dette sfere fra aquile raggianti verso leoni abbeverantisi (*fig. 3 B*); poscia, corrotto, scompare da un ultimo drappo quattrocentesco, qual semplice motivo privo di contenuto (*figura 3 C*).

Forse per la stessa via, altrettanto tempo impiegarono le nubi stilizzate in nastri a raggiungere dalla Cina le anconette del Trecento nostro, che le accolsero nei loro cieli d'oro. E certi accenti stilistici d'elegantissima grazia nelle Madonne dello stesso tempo non consuonano forse lo stesso coi dipinti della dinastia Ming? Par rispondere all'ardita domanda il qui annesso broccato tibetano raffigurante i *Cento Budda*, che vediamo poi trasfigurati in una teoria di Madonne, intessute al duodecimo secolo occidentale (*fig. 4*).

Ma a chi non volesse sapere d'influenze eteroclite (le quali non credo detraggano all'arte nostra neppur menomamente), riferisco in compenso due fonti indigene offerte dal sottosuolo archeologico. Ecco un decadracme di Agrigento con due aquile che ghermiscono un coniglio (*fig. 5 A*); ed ecco qui in confronto due stoffe (*fig. 5 B. C.*), le quali fanno pensare come la moneta stessa fosse per avventura capitata nelle mani di un umile tessiere che prese vaghezza abbellirne qualche suo prodotto.

Più evidente ancora è quest'altro parallelo, riferito dal Walter Bombe (10), fra di un'urna etrusca raffigurante la lotta dei Centauri contro i Lapidi, ed una tovaglia perugina dalla stessa scena (*fig. 6*).

Tanto meno raffinata è l'arte in genere, tanto più trasparenti le fonti. Per esempio, il noto gruppo di tessuti rustici abruzzesi, mostra evidente un intero repertorio di motivi spurii infiltrati lateralmente dall'arte civica più evoluta: così la *fontana d'amore* zampillante su d'un tappeto di Pescocostanzo (*fig. 7 A*) echeggia da un broccato lucchesino più antiquo (*fig. 7 B*). E come questa, le tante altre vellose stoffe del genere sono sorprese in flagrante plagio da alcuni migliori prodotti serici super-

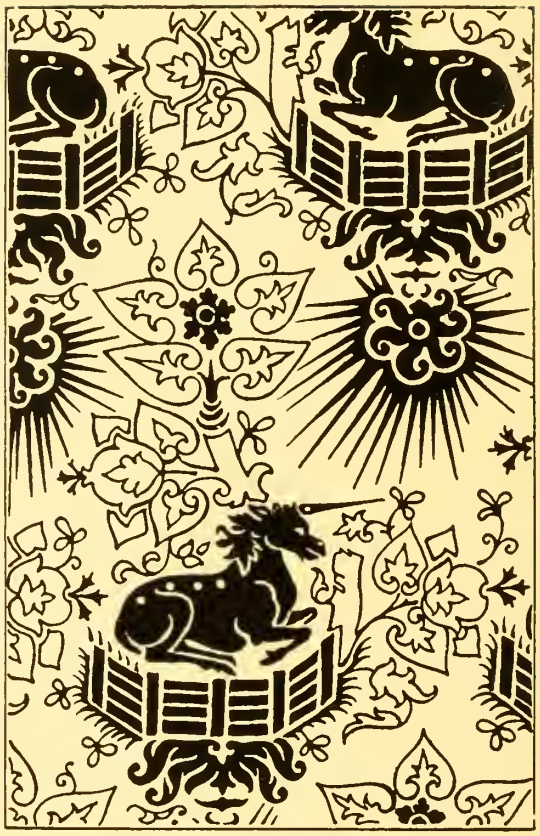


Fig. 11. — MOTIVI TESSILI E DISEGNO ORIGINALE DI GIOVANNINO DE' GRASSI.

Fig. 12. — BROCCATO NELLO STILE DI JACOPO BELLINI, RECANTE L'IMPRESA RUCELLAI.

stiti; mentre altre ancora tradiscono anonime fonti interpolate ingenuamente a forme arretrate, come nel tappeto abruzzese qui presso a *fig. 8*, cui ogni singolo motivo promiscuo potrebb'esser rimosso o sostituito senza comprometterne l'incòndito insieme.

Al contrario, le vere opere d'arte, sian pure vasi, mobili o stoffe, hanno un loro proprio equilibrio, mantenuto da quel tanto quanto basta, e non tollerano nemmeno un soffio che ne alteri minimamente la compagine delicatissima.

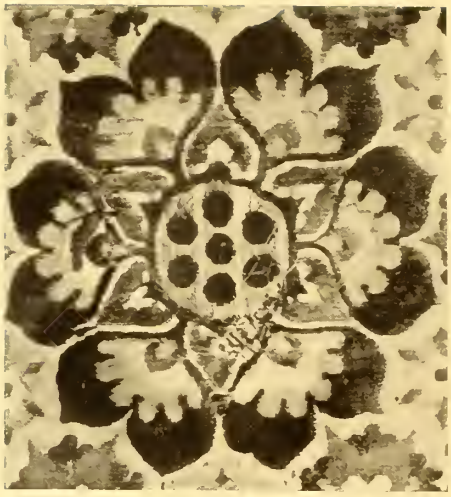
A codeste siffatte fragili creature dei maggiori centri artistici torniamo adunque, dimostrando con l'esempio come in esse pure il plagio formale possa perdere il suo significato negativo.

L'architettonico rosone gotico *fig. 9 A*, tradotto da una facciata di chiesa in un broccato del Trecento (*fig. 9 B*), vi appar in legittimo posseso, tanto armoniosa unità di disegno lo collega ai grifi e a' viticci che lo circondano, quasi a farcene obliare l'origine estranea all'arte tessile.

Una tale virtuosa fusione stilistica di forme dissimili per destinazione, conviensi solo ad egregi artisti; dai quali, del resto, abbiamo altre e più sicure prove del loro amore per l'arte tessile, non solo come materia pittoresca, sibbene come campo di attività diretta.

Già altrove ci avvenne di riconoscere in tessuti la maniera, e talvolta la mano stessa, del Pollajuolo, del Ghirlandaio e di Pierin del Vaga; e qui l'occasione di un disegno

A



B

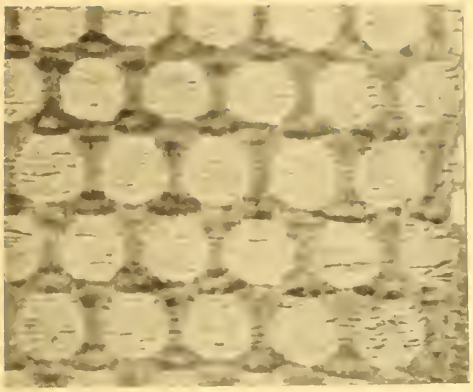
Fig. 13. — STEMMA MEDICEO IN UN DESCO E IN UN VELLUTO.

del Pisanello, messo dal Falke (11) a riscontro di un broccato che ne ripete il motivo (*fig. 10*), c'induce, in linea comparativa, ad attribuire a Giovannino de' Grassi, in sulla scorta di un suo disegno nella Biblioteca di Bergamo, i due motivi tessili del *leonpardo* e dell'unicorno in campo palizzato a *fig. 11*. Così, se non il motivo, lo stile, ch'è come si dicesse più, di due disegni di Jacopo Bellini, riferiti pure nel Falke (12), consuona col drappo *fig. 12;* il cui tema delle vele gonfie, passando ad altro, si riconosce in sulla facciata di Santa Maria Novella per l'impresa Rucellai, svolta però nel tessuto con cani, cervi e cigni, a significare le virtù che fanno il mercante principe.

Ed ora siamo alle imprese, agli emblemi e agli stemmi, i quali furono preferiti in tutto il Quattrocento, e segnatamente caratterizzano d'araldico lo stile tessitorio; ma torna difficile talvolta il discernerli nelle stoffe che li reca, tanto perfetta n'era la fusione nel contesto ornamentale, per non renderne l'iterazione, necessaria all'indefinito uso tessile, troppo ostentata.

Se l'insegna medicea a sette palle non fosse altrove espressa nella precisa forma di elipeo posto al centro di un rosone, come in un desco eugubino (*fig. 13 A*), e in certe porte al Bargello, e nei pennacchi delle bifore del Palazzo Riccardi, stenteremmo a riconoscerla, così fiorita, in un magnifico velluto policromo che n'è tutto seminato senza voler troppo apparire (*fig. 13 B*).

Egualmente l'impresa dell'Arte del Cambio, ch'era di fiorini d'oro in campo rosso, potrebbe passare inosservata quale un elementare motivo vestiario qualsiasi, insufficiente a determinare l'epoca e il carattere emblematico del velluto che la reca (*fig. 14 A*), se essa non corrispondesse appunto, nella medesima continuità tessile, in sulla cornice del trittico degli Orcagna, negli Uffizii, raffigurante S. Matteo (*figu-*



A

B

Fig. 14. — IMPRESA DELL'ARTE DEL CAMBIO IN UN VELLUTO E NELLA CORNICE DI UN TRITTICO TRECENTESCO.

ra 14 B), postavi ad indicare la corporazione donatrice. Inoltre nel presente velluto conferma l'identificazione dell'impresa la specie membranacea dell'oro, sincrona al dipinto, e il preciso diametro dei dischetti aurei collimante coi fiorini mezzi ed interi.

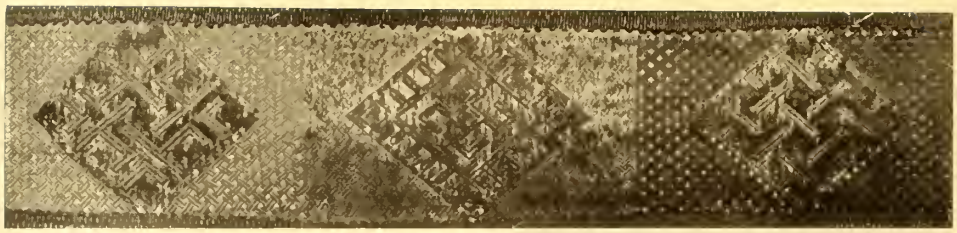
Ad un'altra emblematica indagine ci avvia un caratteristico gruppo di fregi a geometrici intrecci, destinati in gran parte ad ornare pianete e mitrie (*fig. 15*), quale quella di Bonifacio VIII in Anagni e altri paramenti dello stesso tempo, i più, conservati in cattedrali franche e renane.

Di ornamentazioni geometriche ve ne hanno tre tipi etnici distinti: il celtico, fiorito di fantastiche mostruosità; l'arabico, matematico e coloristico; il vinciano, esteticamente ingegnoso. Ma con nessuno dei tre riquadra il nostro per la tipica irregolarità meandrica costantemente inscritta in formelle quadre, qual simbolo più che non puro ornamento; e la sua presenza in indumenti di preciso uso liturgico c'indica piuttosto una probabile significazione sacra, avvalorata dalla coincidenza, in molte chiese dell'alto medioevo, e massime in quelle delle regioni menzionate, del motivo labirintico, sia scolpito in lapidi, sia intarsiato in pavimenti, secondo la sua tradizionale forma mitica, con però segnata al centro la porta di Gerusalemme, forse a significare la difficile meta celeste della vita, per la dubbiosa via terrena, simile appunto alla favolosa dedalea.

Ma se il simbolo ha le sue originazioni logiche lontanissime, così pure il mero ornamento ha talvolta il suo etimo estetico più o meno remoto.

Uno dei motivi più frequenti nei drappi ispano-moreschi verso la fine del Quattrocento, arieggia una doppia foglia lobata che si direbbe, di leggeri, estemporanea creazione di un qualche fantasioso disegnatore (*fig. 16 A*). Orbene, è desso invece un secolare derivato attraverso la passiva riproduzione della coppia di pappagalli affrontati (*fig. 16 B*), cari alle stoffe arabiche; la quale col tempo, avendo perduta la sua precisa forma ornitografica, ne dà ora la sola sensazione *impressionistica*.

Nella stessa guisa, inconsapevolmente, per



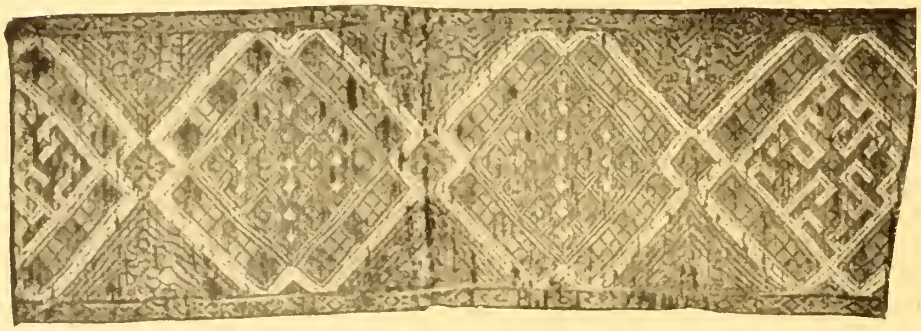


Fig. 15. — ORNATI LABIRINTICI IN STOFFE LITURGICHE.

gradi impercettibili, attraverso la prevalente corrente coloristica medioevale, si sono formati i motivi amorfi da realistica origine; come con processo inverso la più mirabile Madonna di Raffaello si può ritenere, seguendo il Darwin nell' esempio, una felice risultanza di casuali incertezze pittoriche, dovute a remote generazioni di artisti, niun dei quali intese in principio neppur disegnare l'umana figura.

A

B

Fig. 16. — CORRUZIONE DI UN MOTIVO ORNITOGRAFICO.

Con le discorse osservazioni non intendiamo aver passata in completa rassegna la ricchissima flora di simboli, emblemi e motivi tessili, in gran parte comuni ai vari generi artistici; bensì abbiam solo voluto soffermarci ad alcune specie più caratteristiche e proprie all'arte nostra, mirando identificarle secondo lo *spirito* più che non la propria forma estrinseca.

---

(1) DALTON, *Bysantine art and archeology*, Oxford, 1911, pag. 692.

(2) STRZYGOWSKI, in *Jahrbuch der K. Preus. Kunsts.*, 1913, pag. 158.

(3) FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, vol. I, fig. 69.

(4) GAYET, *Exploration des nécropoles gréco-byzantines d'Antinoe*, in *Annales du Musée Guimet*, t. XXX, p. 37.

(5) ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes égyptiennes*, *Bruxelles*, 1916, n. 127 e 152.

(6) BOCK, *Die Kleinodien*.

(7) *Melanges d'Archeologie*, 1851.

(8) DREGER, *Europaische Weberei*, vol. I, tav. 73.

(9) *Le Gallerie Nazionali Italiane*, vol. III.

(10) BOMBE, in *Rassegna d'Arte*, anno II, fasc. V.

(11) FALKE, op. cit. vol. II, fig. 442.

(12) FALKE, op. cit., vol. II, fig. 484.

ARAZZI CINESI

ARAZZI CINESI (*)

Confesso di non avere una grande simpatia per l'arte dell'arazzo, quando, dopo il quattrocento, diventa pittorica, nè per quella musiva, quando, dopo l'epoca bisantina, subisce l'istessa sorte. Decadendo entrambi, un tecnicismo umiliante e meccanico piegasi in esse ad atrofizzare con punture d'ago, o a sezionare in tasselli, la vita che libera scorre nelle pitture di getto; e la virtuosa tortura non ripara il senso estetico offeso.

Nondimeno, codesti arazzi cinesi invitano e maggior indulgenza, anche se pittorici, e all'ammirazione, sempre che siano ornamentali: giacchè la loro tecnica è mezzo diretto d'espressione e pregio intrinseco alla bellezza stessa; mentre la loro lingua cromatica non potrebb'essere espressa altrimenti, rivelando un'antica nobiltà avvezza ai tripudi delle tinte, ma parsimoniosa nello spenderle; onde i rossi non mai vi offendono i verdi, i gialli non gli azzurri, i viola non i ranciati . . .

Antica nobiltà e più remote origini ebbe l'industria tessile cinese in genere; ma scarse ne sono le notizie a noi; scarse le reliquie di certa datazione; lentissime le mutazioni estetiche; insensibile ai tempi la tecnica; e però premature le classificazioni, incerte le attribuzioni.

Gli unici punti di riferimento cospicui (ma lontani fra loro tanto che dall'uno non si scerne l'altro) ci vengono offerti dalle recenti invenzioni tombali dello Stein nel Turckestan; dal tesoro tessile di Nara in Giappone; da poche stoffe superstiti fra le molte importate in Occidente durante la dominazione mongolica, alcune delle quali di certa data per destinazione storica o provenienza; poi da una grande quantità di tessuti fluttuanti nel *mare magnum* delle antichità furate e sbandate dai repressori dei Boxer, i quali tessuti risalgono in massima parte al più recente periodo K'ien Lung.

In codesto periodo, per la loro varia copia, richiamano l'attenzione, distinguendosi nella tecnica dai broccati e dai velluti, appunto gli arazzi, detti in cinese *k'o ssen*.

Svolti in seriche tinte piane su temi fantastici, pieni di riposti significati, ispirano un senso religioso e strano; e la loro spontanea finezza invita a studiarli partitamente da vicino, per scoprirne i segreti dell'opera tessitoria, per osservarne le particole dove il pennello acuto aiuta e continua il magistero dell'ago, e per trovarvi intessute con l'oro di varia intonazione (or freddo, or caldo e or quasi mobile in un senso o in un altro, secondo il giuoco dell'ordito), perfino cangianti penne di pavone.

Ci si accorge così di tante minuzie utili a sceverare le diverse tecniche, spesso confuse, o quasi sempre spiegate con inverosimili procedimenti. Si è detto, per esempio, e si ripete ancora, che codesti arazzi, sono composti di tanti piccoli tasselli nèssili, tessuti uno ad uno, e ricuciti insieme a mo' della veste d'Arlecchino: mentre invece, percorrendo con occhio attento la trama, non vi si notano interruzioni di continuità,

(*) Dalla *Rassegna d'Arte*.

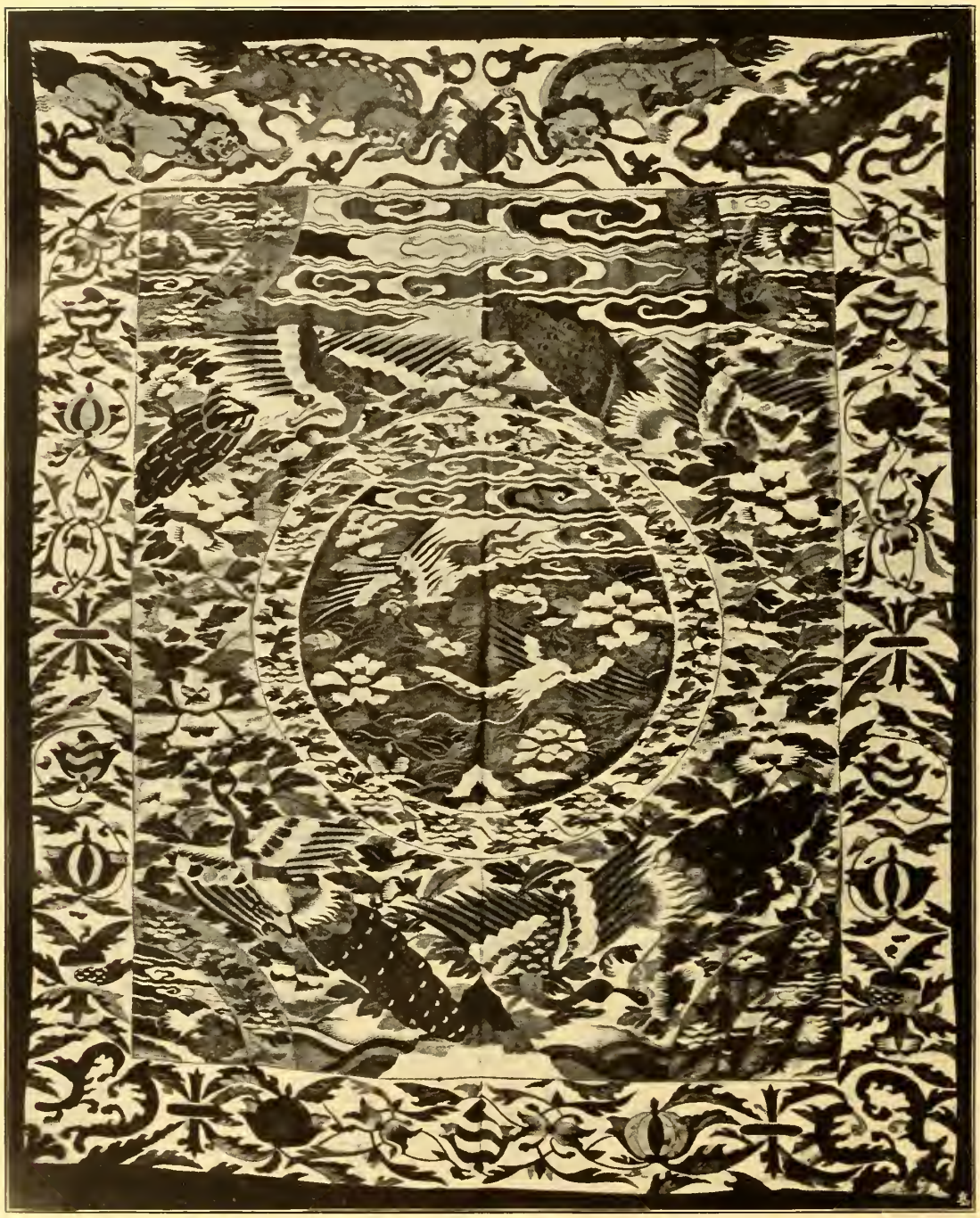


Fig. 1. — ARAZZO CINESE DEL PERIODO K'IEN LUNG.

bensì su d'essa si può seguire la gugliata che va e torna serpeggiando a colmare i campi d'ogni colore singolo.

Or del loro ufficio pratico. I più piccoli, quasi arazzi in miniatura, simili a *kakemono* lunghi e stretti, ornavano i tempii d'imagini e scene buddiche; e i maggiori, come quei famosi nel Museo Britannico, le

Fig. 2. — TAPPETINO LITURGICO DEL SECOLO XVIII.

sale imperiali, commemorando feste solenni, o anticipando con realismo terreno le delizie del paradiso taoista.

Altrimenti, per la loro propria lasca testura, obbediente alle pieghe flessuose del gesto, se ne facevan vesti sacerdotali e civili; spesso, le une, con gli otto noti simboli di buon augurio e con rattoppi simulanti la miseria predicata da Budda; e talvolta, le altre, con l'allegoria cosmica dei quattro elementi o con la sigla della longevità.

A codesto rifiorire dell'industria arazziera asiatica non sembra a caso corrispondere in Occidente, nello stesso meridiano di tempo, quella dei *gobelins;* industrie entrambi cortigiane negli intenti e un po' servili nei propri mezzi tecnici.

Infatti se agli arazzi copti, capostipiti del ramo industriale occidentale, si può attribuire origine asiatica (e perchè no, se questi anteriori ai tessuti che ne rappresentano già un meccanico perfezionamento, accertato di discendenza cinese?), riesce facile riallacciare le fila delle due tradizioni, appunto dall'Egitto greco-romano in su, per il tramite arabico, per il medioevo bizantino e romanico, e via via dal rinascimento nostro al settecento francese.

In tal guisa, rotti i ponti nel procedere, le due industrie sorelle trovaronsi isolate nello spazio a un medesimo grado di sviluppo pieno, riflettente ognuna lo spirito delle civiltà diverse in cui si maturano, immemori della comune origine; ma prima ch'esse volgessero in decadimento, per poi estinguersi, interviene un fatto storico, che sebben contingente, pare avvicinarle quasi in allegorico comiato.

La reale manifattura di Beauvais soleva ogni anno offrire in omaggio alle corti straniere una serie di arazzi; e nel 1763, da parte di Luigi XV, sei, su cartoni di Boucher, ne toccarono a K'ien Lung. Il quale li ricambiò con altri di propria fabbricazione, di cui uno superstite nella raccolta Larkin di Londra, rappresentante una festa dinastica alla corte del menzionato imperatore (*fig. 3*). Egli vi appare seduto al desco con la consorte ed i figliuoli, mentre uno di loro gli offre uno scettro, ed altri fan concerto. Una cornice di puro stile francese, copiata agli stessi arazzi donatigli, riquadra la scena.

Del resto, codesto esotismo è un fatto comune all'arte tessile antica: la quale fu sempre tramite diretto d'influenze remote, recando lungi, quali germi contagiosi, segni di novelle corruzioni estetiche, per le facili vie del commercio marittimo. Ma se il nuovo spesso isterilisce in terreno popolare, incubato nelle corti, indi si propaga più facilmente.

Il gusto per l'egizio presto si diffuse in Roma da quella di Adriano Imperatore, e appunto, meglio che non gli obelischi, furono i *vela alexandrina* a promuoverlo: prima le vesti seriche ai principi, poi, ai volghi: bilingue l'*alba* dell'incoronazione di Guglielmo II di Sicilia: con draghi cinesi e dedicatoria araba, una delle settecento pezze offerte dal Gran Khan mongolo al Califfo Muhammed Nasir: con scene cristiane fra ornati persiani, i tappeti dello Shià Abbas alla Repubblica Veneta: e con cornici francesche, finalmente, gli arazzi di K'ien Lung a Luigi XV.

Lasciando le corti mezzane all'arte, soffermiamoci ad ammirare quest'altro tipico arazzo cinese, il cui disegno, come sommerso in onde di colore vibranti da pavoni, fe-

Fig. 3. — ARAZZO CINESE RAFFIGURANTE UNA FESTA ALLA CORTE DI K'IEN LUNG.

nici, peonie e nubi, confondesi in eguale ritmo (*fig. 1*).

Quanta poca importanza abbia ivi il tema in rapporto alle tinte, lo dice la spera al mezzo, che riflette il più ampio motivo del fondo; e lo ripete, nella stessa guisa il seguente tappetino tessuto a coprire una mensa sacra a Budda (*fig. 2*).

È desso tutto un fior di loto pallido in campo azzurro fra simboli augurali. Il folto fogliame vi è ombreggiato con tre gradi di verde, il chiaro, lo scuro e il lor tono medio: e questa riduzione cromatica, normale nei periodi coloristici, anche fuori Cina, rende maggior rilievo che non i lecchetti dello sfumino accademico.

Pur notevole nell'istesso drappo, un particolare comune all'arte cinese tutta, cioè gli angoli smussati. Smussati sono gli angoli alle scatole di lacca, ai mobili e ad ogni oggetto d'uso consueto, per renderli dolci al tatto quanto i velluti, maneggiandoli: e in senso traslato delle cose tangibili, gli smussi passarono a quelli della vista; la quale pur vuol essere accarezzata, non amando le punte.

Sono sottigliezze, lo so, ma che nel loro complesso adombrano l'ineffabile essenza dell'arte orientale, congegnata appunto di sottigliezze sottilissime: non mai però inutilmente pazienti quanto in certi odierni ricami monastici.

INDICE

Del colore e dello stile nelle stoffe antiche . . . . . pag. 11

Oro testile e saggio tecnico-analitico . . . . . „ 23

Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande I° della Scala . . „ 35

Velluti aulici . . . . . „ 61

Reliquie tessili rinvenute nella tomba di Sigismondo Pandolfo Malatesta in Rimini . . . . . „ 75

Tessuti figurati fiorentini . . . . . „ 87

Considerazioni sopra alcuni motivi e simboli tessili . . . . . „ 105

Arazzi cinesi . . . . . „ 123

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00631 2037